إلى أخوي العزيزين
الدكتور [illegible] والدكتورة [illegible]
مع أطيب الود وأطيب التمنيات
[illegible]

الدكتور علي عشري زايد
كلية دار العلوم

قراءات في شعرنا المعاصر

الطبعـــة الأولى
١٩٨٢

الناشر
دار العروبة بالكويت

باشراف
دار الفصحى بالقاهرة

الإهـــداء

إلى زوجتى الكريمة

عرفانا بفضلها على هذا الكتاب وصاحبه

فلولا تفهمها الواعى لمتاعب مهنة التأليف ، وحرصها

على تذليلها ماعرف هذا الكتاب - ولا سواه -

الطريق إلى النور ؟

على

بسم الله الرحمن الرحيم

بين يدى القراءة

(القضية والاختيار والمنهج)

ليس من الصعب على الراصد لمسار الحركة الشعرية الحديثة فى وطننا العربى أن يدرك أن أزمة الثقة القائمة بين هذه الحركة وجماهير القراء تزداد مع مرور الأيام تفاقما واستحكاما ، وأن الهوة الواسعة بين القارىء العربى ومعظم نتاج هذه الحركة تزداد بدورها مع مرور الأيام اتساعا وعمقا .

وعلى الرغم من أن السؤال الذى يطرح نفسه الآن بإلحاح على المهتمين بهذه القضية هو : ما السبيل إلى علاج هذه الأزمة المستحكمة ، وإزالة هذه الهوة الواسعة بين شعرنا المعاصر وقرائه ، أو على الأقل تضييقها وإقامة بعض الجسور فوقها ؟ وعلى عاتق من تقع مثل هذه المسئولية ؟ فإن الإجابة عن مثل هذا السؤال تتوقف فى جانب كبير منها على الإجابة عن سؤال آخر هو : على عاتق من تقع مسئولية وجود هذه الأزمة واتساع هذه الهوة ؟ لأن العلاج السليم للداء يتطلب أولا التشخيص الدقيق له .

ولا شك أن الإجابة على هذا السؤال الأخير ليست سهلة ، لأن وراء التفاقم المستمر للأزمة القائمة بين شعرنا العربى المعاصر وجماهير قرائه مجموعة من العوامل الثقافية والحضارية المعقدة التى لا يمكن التعرض السريع لها فى مثل هذا المجال دون المجازفة بالتعرض لخطر الوقوع فى لون من التبسيط المخل لأمور لا تحتمل بطبيعتها مثل هذا التبسيط ، ولكن إلحاح الأزمة وتفاقمها يحتم مثل هذه المجازفة ولو لمجرد التحديد العام لأبعادها بحثا عن إجابة للسؤال الأساسى عن السبيل إلى العلاج .

وإذا ما جردنا الأزمة من ظروفها الثقافية والحضارية المعقدة فإننا نستطيع أن نحصر أبعادها فى ثلاثة أطراف أساسية هى الشاعر والقارىء والناقد ، مع تفاوت طبيعى فى حظوظهم من المسئولية .

فبعض شعرائنا قد أسلموا زمامهم للمغامرة الشعرية دون أن يحاولوا تملك زمامها والسيطرة عليها ولاشك أن الشعر لون من الارتياد والكشف والمغامرة الدائبة فى سبيل إعادة صياغة رؤيتنا للكون ، وإضفاء معنى جديد على ما يبدو خلوا من المعنى فيه ، بمقدار إخلاص الشاعر وجديته فى هذه المغامرة تكون أصالة تجربته الشعرية وتزداد قيمة شعره ، ولكن الكثيرين من شعراء الحركة الحديثة - وخصوصا فى أجيالها الأخيرة - أصبحوا يغامرون لذات المغامرة ، ونجحوا فى أن يجردوا الأشياء من معناها العادى المألوف دون أن ينجحوا بنفس القدر - ولا أريد أن أقول دون أن ينجحوا فى معظم الأحيان على على الإطلاق - أن يكسبوها معنى جديدا وهكذا بدل أن يضفوا معنى جديدا على ماهو خلو من المعنى فعلوا العكس .

وإلى جانب هذا النموذج من شعرائنا المعاصرين نموذج آخر لم يفهم من الحركة الشعرية الحديثة إلا أنها لون من التمرد على التقاليد الشعرية الموروثة لذات التمرد ، والتحرر من قيود القصيدة القديمة لذات التحرر ، ومن ثم غص نتاجهم بألوان من الركاكة اللغوية والتعبيرية والموسيقية ، دون أن يحوى هذا النتاج من عمق الرؤية وجديتها ما يستر هذه الركاكة .

وقد تصور هذان النموذجان كلاهما أن القصيدة الحديثة يمكن أن تكون بديلا عن القصيدة الموروثة ، وليست امتدادا لها أو انبثاقا عن جوهرها أو تطويرا لها بشكل أو آخر ، ومن ثم حاولا أن يضعا القصيدة الجديدة فى مقابل القصيدة الموروثة بدل وضعها إلى جانبها ، وقطعا صلاتهما - تعاليا أو قصورا - بتراثهما الشعرى ، أو كادا ، وكان لهذا كله أثره الخطير فى تفاقم أزمة القصيدة الحديثة واستفحالها ، واتساع الهوة بين هذه القصيدة وبين القارىء

العربى الذى تكون ذوقه ونما فى ظل تقاليد القصيدة العربية الموروثة وجلال لغتها الجزلة ، وتشبعت أذنه بإيقاعات موسيقاها الفخمة .

ولا يعنى هذا بالطبع أن صفوف الحركة الشعرية الحديثة لم تعرف سوى هـذين النموذجين ، بل لا يعنى حتى أنهما الأكثر شيوعا بين صفوفها ، فقد عرفت هذه الحركة فى كل أجيالها النموذج الجاد الملتزم ، الذى يدرك أن التجديد تطوير للموروث وإضافة إليه ، وليس رفضاً له ، وأن المغامرة الفنية لابد أن يكون زمامها فى يد الشاعر وليس العكس ، ولابد أن تكون محكومـة بغاية أنبل وهى إعادة اكتشاف الكون ، والفهم الأعمق له ، وأن تضع فى اعتبارهـا قبل هـذا كله طبيعة التكوين الفكرى والثقافى والوجـدانى للإنسان الذى تتجـه إليه باكتشافاتها ـ أجل عرفت الحركة الجديدة مثل هذا النموذج الملتزم الجاد ، ولعله كان الأكثر شيوعا بين صفوف جيل الرواد ، ولكن نسبة شيوعه آخذة فى التناقص مع توالى أجيال الحركة الشعرية الجديدة ـ مع اقتناعى بصعوبة الفصل بين أجيال أية حركة أدبية فصلا حاسما ، فالأجيال تتداخل وتتشابك ـ ولـكن حتى مع افتراض أن هذا النموذج لايزال هو الأكثر شيوعا بين صفوف شعرائنا المعاصرين ، فيـكفى وجـود النموذجين السابقين بأية نسبة ليزيد من سوء ظن القارىء بهذه الحركة المتهمة أصلا من وجهة نظره .

ويقودنا هذا إلى دور القارىء فى تفاقم هـذه الأزمـة واستفحالها ، فقد تشبث هـذا القارىء بنموذج القصيدة الموروثة وأغلق قلبه وذوقه دون تذوق أى نموذج آخر لايخضع خضوعا تاما لشروطها ، وكان ميالا إلى الاتهام السريع للكثير من نماذج القصيدة الحديثة دون أن يبذل جهدا حقيقيا فى سبيل فهمها واستيعابها ، خاصة وأن القصيدة الحديثة فى نماذجها الجيدة تقتضيه قدرا من الجهد والمعاناة فى سبيل استيعابها وتذوقها لم يتعود بذله فى سبيل فهم القصيدة الموروثة ، وتفرض عليه نوعا من مشاركة الشاعر فى مغامرته الشعرية الذريبة ، والتعرف على مصادر أدواته الشعرية الجديدة المتنوعة لم يكن يحس أن القصيدة الموروثة ـ حتى فى أشد نماذجها تركيبا ـ كانت تفرضه عليه بمثل هذا الإلحاح .

ومن ثم أثر الانصراف عن معاناة قراءة مثل هذه القصيدة الصعبة ، واجدا فى اتهامها بالغموض تارة وبالركاكة تارة أخرى مندوحة عن بذل الجهد الحاد فى سبيل استيعابها ، وله من وفرة النماذج التى تتراوح بين طرفى الإبهام والركاكة ألف معذرة .

أما الناقد فلعله أوفر الأطراف الثلاثة حظاً من المسئولية باعتباره أولا أقدرهم على إقامة الجسور بين القارىء والنماذج الجيدة من نتاجنا الشعرى المعاصر، وتذليل بعض ما فيها من صعوبة وشموس على ذوق هذا القارىء ، وباعتباره ثانيا أقدرهم على تقويم منجزات هذه الحركة بحكم قدرته على النظر إلى هذه المنجزات من مسافة كافية لأن يرى الأشياء فى حجمها الحقيقى ، وهو موقف لا يتيسر للشاعر بحكم استغراقه فى المغامرة إلى الحد الذى يصعب عليه معه الانفصال عنها وتقويمها تقويما صحيحا ، ولكن النقاد الذين اهتموا بالحركة الشعرية الحديثة قصروا فى كثير من الأحيان فى أداء هذا الدور ، وتراوحت معظم أعمالهم ما بين التهويم فى أجواء أشد ضبابية من الأجواء التى تهوم فيها أكثر نماذج القصيدة الحديثة غموضا وإبهاما ، وبين الاهتمام بكل ما هو غير شعرى فى العمل الشعرى . وليس أقل من هذين الموقفين بعدا — من وجهة نظرى — عن طبيعة المهمة التى ينبغى على الناقد أن ينهض بها فى هذه المرحلة بالذات محاولة تحويل الشعر إلى معادلات رياضية حاسمة ، واعتبار أن هذا هو الطريق الوحيد لخلاص الشعر والنقد كليهما من أزمتهما .

ومرة أخرى لا يعنى هذا بالطبع أن الساحة النقدية قد خلت كلية من أعمال رائدة نهضت بالمهمة على الوجه الأكمل ، وواكبت تطور الحركة الشعرية الحديثة فى شتى مراحله ، ولكن مثل هذه الأعمال من الندرة بحيث يمكن عدها — مع قدر غير قليل من حسن الظن — على أصابع اليدين ، ومن ثم فلا يمكن لها أن تحد من تفاقم الأزمة واتساع الهوة المستمر بين القصيدة الحديثة والقارىء .

والآن وقد اتضحت أبعاد الأزمة بقدر ما يسمح به هذا المجال الضيق، فلنعد

إلى محاولة البحث عن إجابة للسؤال الأساسي وهو ما السبيل إلى علاج هذه الأزمة؟ أو على الأقل وقف تفاقمها المستمر ؟ .

إن دور القارىء – رغم أنه الطرف الأول فى القضية – يأتى بعد دور الناقد والشاعر ، لأنه محكوم فى موقفه من الأزمة بظروف ثقافية وحضارية تتجاوز إمكانية تغييرها طاقاته وقدراته ، ويظل الطرفان الآخران أكثر حرية وتجاوزا للشروط الحضارية التى تكبل القارىء ، ومن ثم فإن الشطر الأعظم من مهمة تجاوز الأزمة يقع على عاتق الشاعر والناقد ، ولا يعنى هذا بالطبع أن ينطلق الشاعر والناقد فى موقفهما الإبداعى والفكرى من موقف القارىء المحكوم بظروف ثقافية وحضارية صعبة ، وإنما من موقف الرغبة الجادة فى الأخذ بيد القارىء لتجاوز هذه الظروف ، وقد تكون هذه مهمة ثانوية بالنسبة للشاعر والناقد كليهما إذا ما صرفنا النظر عن هذه الأزمة المستفحلة التى تهدد الشعر العـــربى – فن العربية الأول – بالتجمد والموات فى برودة عزلته فى جزيرته المهجورة ، ولكن فى ظل هذه الأزمة تصبح هذه المهمة أساسية بالنسبة للشاعر والقارىء ، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار أن موقف الشاعر والناقد فى حاجة إلى مراجعة وإعادة نظر ، حتى إذا ماطرحنا جانبا أزمة الثقة بين الشعر المعاصر والقارىء بكل أبعادها .

وليس معنى هذا أيضا إعفاء القارىء من كل تبعة ، والتجاوز عن استسلامه المطلق لضغط الظروف الثقافية والحضارية التى تحكم موقفه من نتاج الحركة الشعرية الجديدة – بل من كل نتاج أدبى وفنى جديد بشكل عام – فهو مطالب بأن يتعامل مع هذا النتاج على الأقل بلون من رحابة الصدر ، وأن يفتح قلبه له ولا يتعامل معه من موقف الرفض المسبق والنهائى ، وأن يؤجل هذا الحكم بصفة مؤقتة إلى ما بعد التعرف على هذا النتاج بصورة تكفل لهذا الحكم لونا من الموضوعية والإنصاف .

تأتى بعد هذا مهمة الشاعر وهى مهمة بالغة التعقيد والصعوبة ، فهو مطالب بتحقيق التوفيق والانسجام والتوازن بين مجموعة من الاعتبارات والشروط

المتناقضة ، تمثل مجموعة من المعادلات الصعبة التى يخفق الشاعر فى الكثير من الأحيان فى الوصول إلى الحل المناسب لها .

فهو مطالب بالاستمرار فى ممارسة الإبداع الشعرى فى عالم يبدو كل ما فيه ضد الشعر ، مطالب بتجاوز هذا العالم وفى نفس الوقت مطالب بعدم الانفصال عنه .

وهو مطالب بألا يكف عن المغامرة والارتياد فى سبيل اكتشاف معنى جديد دائم التجدد للكون ، ولكنه مطالب بأن يطمئن دائماً على أن زمام المغامرة لايزال فى يديه ، وأنه لم يسلمها هو زمامه ، وأن هذه المغامرة تسير فى مسارها السليم باتجاه اكتشاف المعنى المتجدد والعميق للكون .

وهو مطالب بأن تكون رؤيته على أكبر قدر مستطاع من التفرد والخصوصية ، ولكنه مطالب فى الوقت ذاته بأن يطمئن على أنه فى سبيل البحث عن التفرد والخصوصية لم يقع فى براثن الإغراب والتكلف ، وأن مبعث مافى رؤيته من تفرد وخصوصية هو مدى مافيها من عمق ورحابة وليس مافيها من نزق وغرابة .

وهو مطالب بأن يشحذ أدواته الشعرية ويرهفها وأن يحقق لها أقصى مدى مستطاع من الحساسية والقدرة على استيعاب الأبعاد المركبة المعقدة لرؤيته الجديدة وأن يبتكر من الأدوات ووسائل التعبير الجديدة ، ويسترفد الفنون الأخرى من أدواتها مايغطى ماتقصر الوسائل الشعرية الموروثة عن استيعابه من أبعاد رؤيته ، ومطالب فى نفس الوقت أن يخضع كل هذه الأدوات بطبيعة التعبير الشعرى كفن أدبى متميز له شروطه الفنية الخاصة .

وهو مطالب بأن يعيش عصره بكل مافى طاقته على المعايشة من عرامة وفهم ، وأن ينفتح على كل الروافد الفنية والثقافية والحضارية العالمية دون أن يفقد أصالته وشخصيته القومية الحضارية ، ولذلك فهو مطالب بنفس القدر من الإلحاح أن ينفتح على تراثه بنفس العرامة والقوة ، وأن يضرب بجذوره فى تربة هـذا

التراث الخصيب يستمد منها مقومات التماسك أمام تأثير التيارات الثقافية والفنيه الوافدة ، وأن يتبنى من هذا التراث كل ماهو قابل للاستمرار والنمو والتجدد ، وأن يتجاوز منه مايرى ضرورة تجاوزه عن وعى وفهم واستيعاب وحب ، لا عن موقف رفض مسبق ونهائى لا يقل تعسفا عن موقف جماهير القرا من القصيدة الحديثة .

أرأيتم كم هى صعبة مهمة الشاعـــر فى اجتياز هـذه الأزمة ؟ ! ويزيد من صعوبتها أن مرور الوقت بدون تحقيق إنجاز ملموس فى أى من المجالات السابقة يزيد من تراكم الأعباء الملقاة على عاتق الشاعر ، ويضاعف من صعوبة مسئوليته ، ويجعل هذه المعادلات الصعبة التى تطالبه بحل سريع أكثر ، استعصاء على الحل .

أما دور الناقد فى هذه القضيه فلعله أخطر الأدوار الثلاثة وأكثرها أهمية على الرغم من أنه ليس طرفا مباشرا فى أزمة الثقة بين شعرنا المعاصر وجماهير قرائه ، وإن كان - بحكم مسئوليته الفكرية - يتحمل شطراً كبيراً من مسئولية هذه الأزمة سبقت الإشارة إليه منذ قليل وبمقدار ضخامة مسئوليته تزداد أهمية الدور المتوقع منه أن يؤديه فى سبيل حل هذه الأزمة ، على الرغم من أن نقدنا الحديث بدوره يجتاز أزمته الخاصة التى يعتبر عدم نهوضه بالدور المتوقع منه بالنسبة للحركة الشعرية الجديدة مظهرا من مظاهرها ونتيجة من نتائجها فى الوقت ذاته .

ومسئولية الناقد فى هذه القضية مسئولية متعددة الأبعاد والمستويات حيال الشاعر والقارىء معاً ، ولكن هذه المسئوليه وإن تعددت مظاهرها ومستوياتها فإن جوهرها واحد وهو مسئولية الناقد الأدبى إزاء أية حركة أدبية جديدة .

فالناقد بالنسبة للشاعر مسئول عن رصد مغامرته الشعرية الجديدة وتنبيهه إلى ما قد يطرأ على مسارها من إنحراف قد لا يلحظه الشاعر بحكم استغراقه فى المغامرة ، ولا يعنى هذا بأى حال أية صورة من صور الوصاية على عملية التجريد الشعرى ، وإنما هى المسئولية المشتركة بين الشاعر والناقد عن قيـــام أية حركة

تجديدية على أسس راسخة ، والنأى بها عن أية مخاطرات غير محسوبة قد يكون ضررها أكثر من نفعها .

وهو مسئول بالنسبة للقارىء عن أن يكون دليله إلى ارتياد هـــذه العوالم الفنية البكر التى يحاول الشاعر المعاصر ارتيادها واكتشافها ، وعن أن يضع فى يده المفاتيح الفنية لولوج هذه العوالم . وهذا يتطلب منه جهدا مزدوجا ينطلق فى إتجاهين متوازيين :

أولهما إتجاه نظرى يهدف إلى التعريف النظرى بالقصيدة الحديثة ومكوناتها الروحية والفنية ، وذلك عن طريق رصـــد الرؤية الشعرية الحديثة والتعريف بطبيعتها ومكوناتها ، ودراسة الأدوات الشعرية التى يوظفها الشـــاعر ويشكل بواسطتها هذه الرؤية الشعرية ، وعن مصادر هذه الوسائل ووسائل تشكيلها ووظائفها الفنية .

ولعله أصبح من تحصيل الحاصل القول بأن الرؤية الشعرية - فى القصيدة - ليست شيئا منفصلا عن وسائل تشكيلها وتجسيدها الفنى .

أما الاتجاه الثانى فهو اتجاه عملى يقوم على أساس القراءة النقدية الفنية لنماذج مختارة من نتاج الحركة الشعرية الحديثة - وأنا هنا أستخدم مصطلحات الحداثة والجدة والمعاصرة بمدلولات متقاربة على الرغم من إدراكى لما بينها من فوارق دلالية - سواء كانت هذه النمـــاذج قصائد مفردة أو مجموعات شعرية ، ومن خلال مثل هذه القراءة يستطيع الناقد أن يأخذ بيـــد القارىء إلى ارتياد عوالم القصيدة الحديثة ، ومشاركة الشاعر مغامرته الفنية الرائعة ، وتحقيق تلك النشوة الروحية العميقة التى يحسها الإنسان حين يحقق كشفا روحيا جديدا .

وأعتقد أن بذل الجهد فى هذا الاتجاه الثانى أكثر جـــدوى فى هذه المرحلة بالذات ، وجدواه لا تقتصر على القارىء بل تتجاوزه إلى الشاعر ذاته ، فتحليل أبعاد المغامرة الشعرية تحليلا فنيـــا واعيا يحقق للشاعر فهما أفضل بطبيعة هذه المغامرة ورؤية أوضح وأعمق لمسارها ونمايتها .

والقراءة المطلوبة فى هذا المجال ليست هى تلك القراءة الضبابية التى تهوم فى أجواء أشد غموضاً من تلك التى تهوم فيها أشد نماذج القصيدة الحديثة غموضاً ، والتى لا تقدم بالتالى أى عون للقارىء أو للشاعر ، وليست أيضا هى تلك القراءة التى تحول القصيدة إلى وثيقة إجتماعية أو سياسية أو فكرية فلا ترى من القصيدة إلا العنصر غير الشعرى فيها المتمثل فى مضمونها ومعناها العام . وهذان نمطان من القراءة صاحبا القصيدة الحديثة منذ مرحلتها الأولى ، ومازالا يشيعان بشكل أو آخر فى نتاجنا النقدى . وإنما هى القراءة التى تتعامل مع النص الشعرى على أنه تشكيل لغوى فنى فى الدرجة الأولى ، وأن البحث عن معناه الشعرى ينبغى أن يتم من خلال هذا التشكيل وفى إطاره ، ولا يعنى هـذا بالطبع أن الناقد ينبغى أن يغفل الجوانب الفكرية والشعورية - وحتى السياسية والاجتماعية وغيرها - فى العمل الشعرى ، وإنما ينبغى أن يصل إليها من خلال اهتمامه بالبنـــاء الشعرى وتحليله له .

ومما يبشر بالخير أن جهوداً نقـــدية ملموسة بدأت تظهر فى هذا الاتجاه فى المرحلة الأخيرة ، رغم مبالغة بعضها فى تحويل العمل الشعرى إلى مجموعة من المعادلات والإحصائيات اللغوية .

وانطلاقا من هذا الإحساس بتفاقم الأزمة واستفحالها ، وبطبيعة الدور الذى ينبغى أن يؤديه النقد الأدبى فى هذه المرحلة حاولت أن أقدم هذه القراءات لبعض النماذج المختارة من نتاجنا الشعرى المعاصر ، إسهاماً متواضعا فى محاولة إقامة جسر من الجسور بين هذا الشعر وقارئه فوق الهوة الرهيبة التى تفصل بينهما.

وقد تم اختيار النماذج المقروءة - دواوين كانت أو قصائد - بطريقة شبه عشوائية ، على الأقل من حيث مايتصل بمستواها الفنى ، فاختيار هذه النماذج بالذات لايعنى أنها أفضل نماذج شعرنا العربى المعاصر أو أنها أجدر هذه النماذج بتمثيل الحركة الشعرية الجديدة ، وإن كان هذا الاختيار فى كل الأحوال جودة هذه النماذج وجدارتها بتمثيل الحركة الشعرية الجديدة ، فأنا وإن لم أتحر فى النماذج

المختارة أن تكون هى بالضرورة أفضل نماذج نتاجنا الشعرى الحديث - لأن فكرة التفضيل لا ينبغى أن تكون مطروحة من الأساس فى هذا المجال - فقد تحريت فيها دائما أن تكون من النماذج الجيدة فى نتاج الحركة الشعرية الحديثة ، الصالحة لتمثيل الجوانب الإيجابية فى هذه الحركة .

ولكن إذا كان الاختيار على هذا النحو من العشرائية أو شبه العشوائية من حيث مستوى النماذج المختارة فلم يكن الأمر على هذا النحو تماما فيما يتصل بالمدى المكانى والزمانى ، حيث حاولت أن أخضع الاختيار فى هذا المجال لبعض الاعتبارات والضوابط غير الصارمة ؛ فمن حيث المدى المكانى حاولت أن تمثل النماذج المختارة مساحة واسعة - بقدر الإمكان - من رقعة الوطن العربى ، حيث ضمت النماذج المقروءة نصوصا لشعراء من مصر والعراق ولبنان وفلسطين ، ومن حيث المدى الزمانى حاولت - بقدر الإمكان أيضا - أن تمثل هذه النماذج الحركة الشعرية الجديدة بأجيالها المختلفة ابتداء بجيل الآباء ممثلا فى محمود حسن إسماعيل ، وانتهاء بطلائع الجيل الثالث ممثلا فى محمد عز الدين المناصرة ، مرورا بجيل الرواد ممثلا فى عدد كبير من أعلامهم بدر شاكر السياب وصلاح عبدالصبور وخليل حاوى وأحمد عبد المعطى حجازى ، والجيل الثانى ممثلا فى فاروق شوشة .

ومن الواضح أن جيل الرواد كان أوفر الأجيال حظا فى عملية الاختيار ، لأنه الجيل الذى تحددت ملامح تجربته وتبلورت معالم دوره على الرغم من أن الكثيرين من أعلام هذا الجيل - مد الله فى أعمارهم ومتعهم بالصحة والعافية - لايزالون يمارسون عملية الإبداع الشعرى ، ويثرون ديوان شعرنا المعاصر بنتاجهم الذى مازال يحمل عبير الريادة .

أما عن طبيعة هذه القراءات فإننى أعترف أننى شديد التعاطف مع موقف الشاعر المعاصر الذى أعتبر إصراره على ممارسة الإبداع الشعرى فى مواجهة الواقع اللاشعرى الذى نعيشه نوعا من البطولة الباهرة ، ولذلك فأنا أكثر انجذابا إلى جوانب الإيجابية والنضج فى تجربة الشاعر المعاصر منى إلى جوانب السلبية

والقصور فيها ، وحرصا على إبراز الأولى منى إلى إبراز الأخيرة ، مع إدراكى الكامل لجوانب السلبية والقصور فى نتاجنا الشعرى المعاصر ، وقد يعتبر هذا من وجهة نظرنا قصوراً فى النظرة النقدية ، ولكن فى مواجهة التركيز على أخطاء التجربة الشعرية الحديثة وتضخيم سلبياتها أعتبر من حق هذه التجربة على الناقد أن يبرز إنجازاتها وإيجابياتها فى سبيل إزالة الجفوة بين هذه الحركة وقرائها ، وذلك عن طريق تسليط الأضواء على النماذج الجيدة من نتاج الشعراء الجدد ، وإبراز مافى هذه النماذج من إنجازات فنية رفيعة ، كل ذلك بالطبع دون إغفال التنبيه على السلبيات والمحاذير كلما كان ذلك ضروريا ، وإن كنت أرى أن ضرورة هذا فى مجال إزالة الجفوة بين القصيدة الحديثة وقارئها ليس فى إلحاح ضرورة إبراز الجوانب المضيئة فى تجربة الشاعر المعاصر . وقدكان هذا الاعتبار الأخير واحدا من العوامل التى حكمت قراءتى للنصوص المختارة .

وفيما يتصل بقراءة الدواوين فقد عالجت كلا منها من زاوية تناول معينة ، وكانت زاوية التناول بالطبع تحكم أسلوب القراءة وتحدد أولويات هتمامها ؛ فقد كانت زاوية التناول بالنسبة لديوان « لابد » لمحمود حسن إسماعيل محاولة التعرف على تفرد عالمه الشعرى الغريب ، وعلى ملامح هذا التفرد وعوامله . فكانت قراءة الديوان محكومة بهذا الاعتبار . وكانت زاوية التناول فى ديوان « الناس فى بلادى » لصلاح عبد الصبور إبراز الدور الريادى لهذا الديوان فى مجال الحركة الشعرية الحديثة ، فكانت قراءة الديوان أيضا فى هذا الإطار ، وكانت زاوية التناول فى ديوان « أغنيات الليل » للملك عبد العزيز هو سمة « الرهافة » فى هذا الديوان سواء فيما يتصل بالرؤية الشعرية أو بالأدوات الفنية ، فكانت هذه السمة هى المدخل إلى قراءة هذا الديوان . وأخيرا كانت زاوية التناول فى ديوان « ياعنب الخليل » لمحمد عز الدين المناصرة هى اتحاد تجربة الشاعر بتجربة الملك الضليل امرىء القيس ، واستغلال الشاعر للأبعاد التراثية فى شخصية الملك الضليل فى التعبير عن أبعاد رؤيته المعاصرة ، فكانت القراءة أيضا محكومة بهذا الاعتبار ، كل ذلك دون أن تتخلى القراءة فى أى من الأحوال عن الشروط الفنية للقراءة .

أرجو أن تساعد هذه القراءة المخلصة على إقامة جسر صغير بين النصوص المقروءة وبين القارىء . وقد أثلج صدرى بحق أن وجدت صدى طيبا لهذه المحاولة لدى أبنائى من طلبة كلية دار العلوم الذين بدأت معهم هذه التجربة ، فقد أظهروا تجاوبا ملموسا مع هذه القراءات ، فبدأوا يقبلون على دواوين الحركة الجديدة بروح أكثر استعدادا للتفهم ، بل حاول بعضهم أن يجتهد فى تقديم قراءات جديدة لبعض ما طرحته من نماذج ـ وهى بطبيعتها قابلة لأكثر من قراءة ـ وكانت اجتهاداتهم على قدر طيب من النضج ، وأنا أعتبر أن شيوع هذه الروح ثمنا مجزيا لما بذل فى هذه المحاولة من جهد ، ودافعا قويا على استمرارها .

والله ولى التوفيق ؟

على عشرى زايد

حدائق القبه — أول يناير ١٩٨٢

١- دَوَاوين

محمود حسن إسماعيل وعالمه الشعري الفريد

قراءة في ديوان " الأبد " *

يقترب الشاعر من جوهر الشعر وحقيقته بمقدار ابتعاده عن اجترار ماهو عادي ومبتذل من الرؤى والأخيلة والصور ، وبمقدار نجاحه فى تشكيل عالم شعرى خاص على أكبر قدر ممكن من التفرد والخصوصية دون أن يقطع الجسور ووسائل الاتصال بينه وبين جماهيره ؛ حتى لا يغدو هذا العالم الشعرى المتفرد جزيرة مهجورة يعيش الشاعر فيها وحده فى صقيع العزلة الأليمة .

وفى ضوء هذه الحقيقة فإن (محمود حسن إسماعيل) يعد واحداً من أبرز شعرائنا العرب المعاصرين ، بل لا إخالنى مغالياً إذا قلت : إنه واحد من أبرز شعرائنا العرب فى كل العصور ؛ فقد استطاع منذ دواوينه الأولى أن يشكل ملامح عالم شعرى فريد شديد الخصوصية والأصالة ، وكانت وسيلته إلى تشكيل ملامح هذا العالم رؤية شعرية بالغة الشفافية ، وولهاً روحيا على قدر فريد من العرامة والتأجج ، وقدرة خارقة على السيطرة على الأدوات الشعرية وتطويعها لتشكيل ملامح هذا العالم الفريد ، كل ذلك دون أن ينسف الجسور بينه وبين قارئه الجاد الذى تابعه فى رحلته الشعرية الظافرة الطويلة التى لم يتخل عالمه الشعرى على امتدادها عن ذرة واحدة من أصالته وتفرده ، ولم يتجمد عند شكل معين ، بل ظل متجدداً متطوراً حتى ألقى الشاعر عصا الترحال، واستقر فى ظلال الأبدية.

بيد أن حرص (محمود حسن إسماعيل) الشديد على أن تظل لعالمه الشعرى هذه الملامح المتفردة جعل قارىء شعره - شأن القارىء لكل شعر عظيم - محتاجاً إلى التحلى بقدر كبير من الجدية والإخلاص قبل أن يفكر فى ارتياد آفاق هذا العالم الرحيب الغريب ؛ فالقدرة على استيعاب الكشوف الفنية والروحية للشاعر العظيم لاتتيسر إلا لقارىء ينشد فى الشعر شيئاً أعمق من المتعة السطحية العابرة

(*) طبعة دار المعارف ، ١٩٨٠ .

التى تحققها دغدغة الأسماع بأوزان مطربة لاتضم إلا كل ماهو عادى ومبتذل من الرؤى والأخيلة والأحاسيس والأفكار ... قارىء يوقن أن قراءة الشعر الحقيق نوع من المشاركة فى إبداعه ، ومن ثم فإن هذه القراءة تتطلب قدراً من الجهد والمعاناة معادلا لما بذل الشاعر منهما فى سبيل تشكيل ملامح هـذا العالم الفريد حتى يمكن القارىء أن يكتشف أسرار هـذا العالم ، ويعيش تلك النشوة الروحية العميقة الغامرة التى تتحقق بمشاركة الشاعر فى كشوفه الروحية الجليلة . ولعل هذا هو سر مايشعر القارىء العجل لشعر (محمود حسن إسماعيل) من إحباط ، حين ينشد فى هذا الشعر فكرة جاهزة بسيطة ، أو ثمرة دانية يقطفها ويمضى إلى حال سبيله ، فشعر (محمود حسن إسماعيل) ومثله كل شعر حقيقى لايقدم لمثل هذا القارىء - وما أكثره بين جماهير قرائنا - ماينشده من فائدة سطحية سهلة وسريعة . ولهذا شاع عن هذا الشعر أنه غامض ... وأصبحت هذه التهمة حاجزاً يحول بين عدد كبير من القراء وبين الولوج إلى عالم من أثرى العوالم وأحفلها بالشعر الحقيقى العظيم .

إن شعر (محمود حسن إسماعيل) صعب ، هذه حقيقة لاريب فيها ، وهذه الصعوبة تأتى من حرص الشاعر على التفرد والأصالة ... ومن رغبته العارمة فى ارتياد آفاق بكر لم تكتشف بعد ... ومن قدراته على رد اللغة إلى بكارتها الأولى ، وإكسابها طاقاتها التصـــويرية الخارقة التى كانت لها فى عصورها الأسطورية البدائية .

إن شعر (محمود حسن إسماعيل) صعب ، لأنه متفرد ، وتلك هى أزمة كل فن عظيم .. ولكن تفرد عالم (محمود حسن إسماعيل) الشعرى لايعنى ابتعاده عن مشاكل الناس وهمومهم العامه ؛ فقد كان منذ دواوينه الأولى يملك رؤية اجتماعية على قدر كبير من الوضوح ومن النفاذ ، بل من الحدة أحياناً ... ولم تفقد هذه الرؤية حدتها إلا فى دواوينه الأخيرة عندما تلاشت فى رؤية إنسانية وصوفية أكثر رحابة وروحانية .

والديوان الذى بين أيدينا شاهد على مدى نفاذ هـذه الرؤية الاجتماعية ، ومدى حدتها . . . دون أن تفقد مع ذلك شيئاً من تفردها وغرابتها ، فلدى شاعرنا قدرة غريبة على تحويل أشد الأشياء واقعية إلى ملامح وقسمات شديدة الخصوصية فى عالمه الشعرى الغريب: فالديوان تجسيد لرغبة عارمة فى تغيير كل ماهو متخلف ورديء فى هـذا الوجود ، وإصرار عنيد على اجتياز كل العقبات وكل مظاهر التخلف والجمود إلى كل ماهو مضيء ونبيل .

وهذا الإصرار العنيد يواجهنا حتى من قبل أن نفتح الديوان فى هذا العنوان الباتر على الغلاف « لابد » . . . وهـذا العنوان الذى يحمله الديوان هو نفسه عنوان أولى قصائد الديوان ، بل إنه فى الحقيقـــة عنوان على أبرز ملامح رؤية الشاعر فى الديوان كله ؛ فالمكون الأساسى فى هذه الرؤية هو هذا الإصرار العنيد على التغيير الذى يتفجر من هذه العبارة الحاسمة « لابد » ... ولقد استطاعت عبقرية الشاعر أن تنأى بهذه الرؤية عن منزلق الخطابية والشعارات والمباشرة الذى كثيراً ماتنزلق إليه مثل هذه الرؤى الاجتماعية . . . ونجح الشاعر فى أن يحول هذا الإصرار إلى نشيد شعرى جليل ينتمى إلى عالم (محمود حسن إسماعيل) الشعرى ، ويحمل كل ملامحه وكل سماته الفريدة .

وتعتبر قصـــيدة « لابد » أولى قصائد الديوان والتى منحته عنوانه اللحن الأساسى فى هذا النشيد الجليل حيث تعلو فيها - بدون أية خطابية - نغمة الإصرار الشديد على تحقيق كل الأهداف النبيلة للنضال ، ويبلغ الشاعر قمة رفيعة فى تصوير هذه الاندفاعة الجارفة التى تكتسح كل العقبات ، التى تعترض طريق الوصول إلى الهدف ، مستغلا كل طاقات لغته التصويرية الخارقة ، حتى ليكاد القارىء يسمع عصف هذه الاندفاعة ، ويحس بحرارتها ... ومن ثم فإن الشاعر يستخدم مجموعة من أشـــد الأفعال عنفاً وعرامة - والعرامة ملمح من أبرز ملامح رؤى (محمود حسن إسماعيل) الشعرية عامة - فى تجسيد عنفوان هذه الاندفاعة :

لابد أن نسير
ونجرف الأقدار من طريقنا الكبير
ونعصر الرياح فى تلفت المصـــير
ونصعق الهشيم فى احتضاره الأخير
. . . .
انصهر القيد ، وذابت غشية الظلام
وانداح كل واقف فى غضبة الزحام
. . . .
وانطلقت من رقها عواصف الزئير
بفجرها ، وجمرها ، وأمسها المرير

ولننظر فى الأفعال « نجرف » ، « نعصر » ، « نصعق » ، « انصهر » ، « ذابت » ، « انداح » ، «انطلقت» ، ولنتأمل مدى مايتفجر منها من عرامة وعنفوان ، ولنلاحظ مجموعة الاسماء التى دارت فى فلك هذه الافعال ؛ لتدعم تأثيرها الإيحائى العارم من مثل « الرياح » ، و « الزحام » ، و « عواصف » ، و « الزئير » ، وغـــير ذلك من المفردات التى تتآزر كلها على تجسيد هذا الإصرار العارم ، وتتمركز كل هذه المفردات والعبارات حول هذه العبارة الحاسمة « لابد أن نسير » التى تمثل النغمة المحورية فى القصيدة التى يفتتح بها الشاعر كل مقطع من مقاطعها .

ولـكى يبرر الشاعر فنيا عرامة هذه الاندفاعة وينأى بها عن أن تـكون مجرد مبالغة تصويرية غير ذات معنى — فإنه يلجأ إلى تحقيق نوع من التعادل التصويرى عن طريق إبراز ضخامة العقبات التى تعترض طريق هذه الاندفاعة ، والتى تبرر عرامتها واكتساحها ؛ فأمام كل نبضة فى الاندفاعة عقبة كأداء ... أمام « نجرف » « الأقدار » ، وأمام « نصعق » « الهشيم » وأمام « انصهر » « القيد » وأمام « ذابت » « غشية الظلام » ، وأمام « انداح » الوقوف » . . الخ ، وهكذا يتحقق هذا التعادل

والتوازن الفنى الذى يبرر التركيز على تجسيد هذه الاندفاعة ، وتبلغ براعة الشاعر مداها حين يجعل العقبات ذاتها خيوطاً فى النسيج التصويرى لملامح الاندفاعة : فيغدو الهشيم مثلا مفعولا لنصعق ، ويغدو القيد فاعلا لانصهر ، وتغدو غشية الظلام فاعلا لذابت ، ويغدو كل واقف فاعلا لانداح . . . وهكذا . . .

وتستمر القصيدة عقب ذلك صورة من صور الحوار الفنى البارع بين هذين القطبين الأساسيين من أقطاب رؤية الشاعر فى الديوان ، وشكلا من أشكال الصراع بين هذين البعدين المتنافرين أبداً .

ولا يلبث الشاعر أن يضفى على هذه الاندفاعة العارمة طابعاً إنسانيا شفيفاً ؛ ليبرز وجهها الوضىء الألاق متمثلا فى غاياتها النبيلة الرائعة التى تتحدى كل جهامة الواقع ، وكل صلابة العقبات وقسوتها ، والتى تتحول فى إطارها هذه العرامة إلى صورة بالغة العذوبة من صور الرقة والوداعة .

لابد أن نسير
ونقطف الظلال من محاجر الهجير
ونلقط الحبة من مناقر النسور
ونبذر الربيع فى مخالب الصخور

إن الشاعر يهدف إلى أن يصنع فردوساً إنسانيا ظليلا وسط جهامة الواقع ، وقسوته وصلابته ، ولا يكف عن مزجه الرائع بين بعدى رؤيته المتعارضين : الظلال ومحاجر الهجير ، الحبة ومناقر النسور ، الربيع ومخالب الصخور . والمزج هنا ليس مزجاً سلبياً بين عنصرين جامدين ، وإنما هو مزج إيجابى خلاق يتم من خلال فعل إيجابى فى كل صورة من صور المزج ، فعل ينتصر للقطب النبيل من القطبين المتصارعين .

وعلى هذا النحو يستمر الصراع بين قطبى رؤية الشاعر على امتداد القصيدة التى تنتهى دون أن ينتهى هذا الصراع ، وماكان له أن ينتهى ؛ فهو صراع أبدى ،

وإن كان الشاعر قد حدد موقفه فى حسم من هذا الصراع ، حيث اختتم القصيدة بما افتتحها به من أن انتصار الطرف النبيل فى هـذا الصراع الأبدى لايتم إلا بالإصرار العنيد ... المتمثل فى عمل إيجابى مكتسح ... وتتردد النغمة المحورية فى الختام ... مكررة هـذه المرة تأكيداً لهذا الإصرار المتفجر من ثناياها « لابد أن نسهر .. لابد أن نسير » .

ويأخذ هذا الصراع صوراً وأشكالا شتى عـبر قصائد الديوان ، ويتجسد طرفاه فى رموز متعددة ، ففى قصيدة « حادى التغيير » يجسد الشاعر من جديد قطبى الصراع ، الخير والشر ، النور والظلمة،فى رمزين جديدين : الظلام الذى كانت تهيم فى دياجيره الإنسانية قبل أن يأتيها حادى التغيير بكل مايتمثل فيه هذا الظلام من رموز جزئية غنية ، والنور الذى فجرته ثورة السماء فى طريق الحرية للإنسان مع حادى التغيير فى ليل الإنسانية الجاثى على العصور ... حتى فى هذا الصراع على الرغم من أن الانتصار فيه يتم بفعل سماوى علوى لادخل لإرادة الإنسان فيه ـ فإن الشاعر يحرص على إبراز الدور الإيجابى لرسول السماء الإنسان الذى يتجلى فى فعل شبيه بذلك الذى أصر فى القصيدة الأولى على أنه الدرب الذى لامحيد عنه (المسير) بكل مايعنيه من اقتحام للعقبات ومن استشراف لواقع أكثر وضاءة ... والفعل المعادل فى قصيدتنا هذه للسير فى القصيدة الأولى هو الهجرة، وهى ذاتها صورة من صور السير ؛ فالرسول عليه السلام مضرم التغيير فى ليل الإنسانية على العصور :

شد خطاها فى الدجى وسارا
فى هجـرة شقت لهـا النهارا
وشعشعت فى دربهـا الضياء
وأترعت فى قلبهـا السماء
أعتى شعاع فى ضمير الزمن
يهـــدى بنور الله كل مؤمن

ويظل عنوان الديوان « لابد » بنبرته الباترة يلقى بظله على معظم قصائد الديوان ، فيطالعنا هذا الوجه المصمم الحاسم من أكثر من قصيدة من قصائد الديوان ، حتى تلك القصائد التى تهوم فى جو صوفى شفيف ، وتعبر عن رؤية روحانية تتفجر منها هذه النبرة العارمة التى تحول الرؤية الصوفية من صورة من صور السلبية والموات إلى فعل إيجابى هادر خلاق : فى قصيدة « شعلة الذات » التى استلهمها الشاعر من روح (إقبال) فيلسوف الشرق وشاعر الإسلام كما يقول عنه الشاعر تتأجج هذه الروح العارمة التى طالعتنا من « لابد أن نسير » ، بل يطالعنا الصراع الذى طالعنا هناك نفسه ، وإن كان طرفا الصراع هنا يتشكلان فى صورة جديدة ، بل فى صور جديدة يجسد الشاعر من خلالها الصراع بين السلبية والإيجابية ، بين الخمود الآسن والحيوية المتفجرة المضطرمة . ويطالعنا قطبا هذا الحوار منذ المقطع الأول :

قل لمن مد يديه فى الهجير
سائلا قطرة ماء من غدير
سائلا رشفة ظل من عبير
مده الله على الروض النضير

لست حيا إن تسولت رباه
ومددت الكف تستجدى الحياة
كن هجيرا ترهب النار لظاه
لا نسيماً يفزع الوهم شذاه

واقتحم بالذات أهوال السعير
تنسخ النار ربيعاً ... فى ضحاه
جدول يضحك بالماء النمير

وتستمر المقاطع الثلاثة التالية تعميقاً لهذا الصراع الذى حدد الشاعر ملامحه الأساسية فى هذا المقطع الأول ، وتتفاعل الصور والرموز الجزئية ، وتتحاور معمقة قسمات القطبين الأساسيين للصراع : الإيجابية والسلبية، ومايرتبط بهما من قيم ومعان متصارعة : القوة والضعف ، العزيمة والخور ، الحرية والعبودية ، ولا يلبث ظل السلبية والضعف أن يتقلص عن آفاق رؤية الشاعر ، ليمتد ضوء الطرف الآخر على كل أبعاد الرؤية ، ويعلو صوت القوة ظافراً معتزاً ، وتأتى بقية أناشيد القصيدة غناء جذلا لانتصار القوة والصمود والإصرار والحرية والنور ، ممثلة كلها فى صوت الإسلام المضىء المنتصر :

يوم كان الغرب دنيا غيهب
وأتى المصباح فى كف نبى
يوقظ الأيام من عاتى كراها
بضياء شـــع بين العـــرب
وكتاب خط للأرض هـــداها

ولكن عرامة الشاعر واضطرامه المحتدم لاتتخلى عنه حتى فى هذا المهرجان المترقرق بالنور والهزيج ، فتطالعنا هذه الروح العارمة فى المقطع الأخير متمثلة فى هذه الأفعال ذات الدلالات العنيفة: «أشعل» ، «هز» ، «تهوى» ، «حصدنا» ، «صهرنا» ، «يعصر» ، بكل عرامتها واحتدامها فى هذا النشيد الختامى العذب على الرغم مما فيه من مسحة حماسيـــة خطابية يندر أن نجدها فى هذا الديوان وفى شعـــر (محمود حسن إسماعيل) كله :

طـــائر الإســـلام ، رجـــع نغمـا
كنت فيـــه لليـــالى حـــلما
أشعـــل النـــاى الذى هـــز السما
وسقى الأعمـــاق شـــدواً ملهـــما

ومن الخلد تلفت ها هنا
تجد الأغلال تهوى حولنا
قد حصدنا الرق من آفاقنا
وصهرنا القيد من أعماقنا
ودعونا الله فى إشراقنا

أن يرد الشرق حــرّاً ، مثلما
كان من قبل . . . إلى أعتى المنى

يعصر النور ، ويسقى الظلما

وهذا المقطع يقودنا إلى الحديث عن معجم (محمود حسن إسماعيل) الشعرى: فعلى الرغم من ثراء هذا المعجم وتنوع مصادره وتعددها فإن ثمة مجموعة من الألفاظ المحورية التى تعتبر محاور أساسية فى هذا المعجم ، تستقطب كل منها حولها مجموعة من الإيحاءات والمفردات والصور ، ولا تكاد قصيدة من القصائد بل لا يكاد مقطع من مقاطع القصيدة يخلو من واحدة أو أكثر من هذه الألفاظ المحورية ومايدور فى فلكها من مفردات وصور وإيحاءات .

ومن أهم محاور المعجم الشعرى (لمحمود حسن إسماعيل) كلمات : النور : النار . الصلاة . الغناء . الشراب ، ومايدور فى فلك كل كلمة من هذه الكلمات من ألفاظ ، سواء بطريق الترادف ، أو الاشتقاق ، أو التضاد ، أو غير ذلك من العلاقات اللغوية .

وهذه المحاور الأساسية شديدة المرونة والطواعية ، وشديدة الثراء ، حيث لا يفتأ الشاعر يشكل منها عشرات الصور والأبنية التعبيرية القادرة على استيعاب كل أبعاد رؤيته الشعرية على تعددها وتشابكها وغرابتها وعمقها ، حيث يستقطب كل محور من هذه المحاور حوله مجموعة من المفردات والصور والتراكيب ذات الإيحاءات المرحبية .

وكثيرا مايتعانق فى القصيدة الواحدة ، وأحيانا فى المقطع الواحد من القصيدة، محوران أو أكثر من هذه المحاور ، ومن خلال التفاعل بين هذه المحاور المتعانقة تتوالد الصور والرموز والإيحاءات التى لاحد لغناها وقدرتها على التأثير. والمقطع الذى اقتبسناه منذ قليل من قصيدة « شعلة الذات » نموذج جيد لهذا التفاعل ؛ فقد زاوج فيه الشاعر بين أهم محاور معجمه الأساسية مستخدماً كل محور بأكثر من صورة من صوره ، ومن خلال تنوع صور كل محور من المحاور من ناحية ، وتعانق هذه المحاور وتفاعلها ـ من ناحية أخرى تتوالد الصور ، وتنمو الإيحاءات على نحو عبقرى رائع .

ففى المقطع يطالعنا محور « الغناء » ممثلا فى أكثر من معطى : النغم . الناى الشدو . كما يطالعنا محور « الشراب » ممثلا فى بعض الأفعال المستمدة من مجاله : سقى . يعصر . يسقى . ومحور « النور » بدوره يتمثل فى مجموعة من المفردات المستمدة من مجاله ، إما بلفظه الصريح ، أو بمرادفاته أو مضاداته : النور . الإشراق . الظلم . الليالى . ومن مجال محور « النار » يستخدم الشاعر بعض الأفعال : أشعل.صهرنا . ومن آفاق محور «الصلاة» يستمد الشاعر «دعونا الله» .

والشاعر يمزج بين هذه المحاور بصورها ومعطياتها المتعددة مزجاً رائعاً مستغلا مايعرف باسم « تراسل الحواس والمدركات » حيث تتعانق كل الحواس ووسائل الإدراك وتتراسل فى تشكيل شعرى حميم ، فنجد الشدو يسقى ، والنور يعصر ويسقى ، والناى يشتعل ، والرق يحصد ، وهكذا تنمو الصور وتتفاعل ، وتتضاعف إيحاءاتها .

وتراسل الحواس والمدركات وما أشبه ذلك من وسائل تشكيل الصور الشعرية من عناصر شديدة التباعد فى الواقع المدرك هو منهج الشاعر المفضل فى بناء صوره ، فعناصر الصور وجزئياتها فى قصائد (محمود حسن إسماعيل) تبدو على قدر كبير من التباعد ، بل التنافر ، فى الواقع المادى ، ولكن الشاعر يصهر هذه العناصر المتباعدة المتنافرة فى وهج رؤيته الشعرية ، ويحقق بينها لوناً من

التواصل العميق الحميم الذى تصبح به هـذه العناصر قسمات متآلفة أصيلة فى عالم (محمود حسن إسماعيل) الشعرى الفريد .

ويزداد عالم الشاعر تفردا وغرابة حين يمزج الشاعر بين هذا المنهج فى بناء الصورة الشعرية ، وبين منهج آخر مناقض له وهو التشخيص ؛ فبينما يقوم الأول على تجريد المحسوسات من دلالتها المادية وتحويلها إلى دلالات تجريدية خالصة ، يقوم المنهج الآخر على تشخيص المجردات والجمادات وتحويلها إلى كيانات حية متحركة تحس وتتنفس ، وهـكذا يتضاعف تركيب العالم الشعرى ويزداد ثراؤه وقدرته على الإيحاء والنفاذ .

فى قصيدة « بغداد » - وهى واحدة من أطول قصائد الديوان وأجودها - يبدأ الشاعر القصيدة بهذه المناجاة العذبة الرائعة ، التى تتحول فيها « بغداد » إلى كيان حى يفيض بالحياة والفاعلية :

لو ألهمتنى طيف صوت من صدى التاريخ حول بابها
أو وشعتنى بسناً من سجـدة النور على قبابها
أو ساكبتنى بيد الوحى رحيق الخلد من عبابها
أو فاغمتنى بعبير المجد فى ترابها
ورشفة من وهلة الإيمان فى أهدابها
ومن جلال الشرق من ضحاه فى رحابها
. . . لجئتها بسيكب من مهجتى من الغناء . . لم تره
وسقتها ملاحماً للشعر من تاريخها . . . مهطرة
تقص ألف ليلة جديدة لألفها . . . ومعذرة

لو دانن الدهور وأقلع الطريق
وفاتنى العبور لسرها العميق
فنغمة العصور فى نايها العريق

تدوخ الدهور وتسكر الرحيق
وتذهل العيدان ، لوبابل تزجى السحـــر ، من ربابها
وتعصر الإلهام من كل شج ، أو عاشق غنى بها

أول مايطالعنا من هذا المطلع هو تشخيص بغداد فى رؤيا الشاعر كائنا حيا جايلا ، يرفع إليه الشاعر مناجاته الوالهة : فبغداد هى الملهمة التى يتمنى الشاعر لو ألهمته صوتاً أو طيف صوت من أصداء تاريخها الجليل ، ووشمته بسناً من نورها ، وساكبته رحيق الخلد ، وفاغمته بعبير المجد . . . إلخ ، فالتشخيص إذن فى هذا المقطع - وفى القصيدة كلها - هو الوسيلة الأساسية فى بناء الصورة .

ولكن بغداد ليست مجرد كيان مادى مشخص فى رؤيا الشاعر ، بل لها إلى جانب ذلك ملامحها الروحية والشعورية التجريدية ، ومن ثم فإن الشاعر يلجأ إلى مجموعة من الوسائل التصويرية الأخرى التى تقوم على تجريد المحسوسات وتحويلها إلى دلالات شعورية وفكرية مجردة ، وذلك عن طريق مزجها بعناصر تجريدية ، أو حتى بعناصر أخرى محسوسة من مجال آخر غير المجال الذى استمدت منه العناصر الأولى ، بحيث يؤدى المزج إلى تخلص العناصر من دلالتها الحسية ، وتحويلها إلى عناصر شعورية خالصة .

وهكذا يتآزر هذان المنهجان المتناقضان (التشخيص والتجريد) على تجسيد رؤيا الشاعر بأبعادها المختلفة . . . ويمتزج المنهجان ويتحدان كما تمتزج كل المتناقضات وتتحد فى رؤيا الشاعر بعد أن تصهر فى وهجها الخلاق . . فنسمع للتاريخ أصواتاً وأصداء ، ويمتزج النور والصلاة ؛ ليصبح النور صلاة أو تصبح الصلاة نوراً ، ويقترن الرحيق والخلد والعبير بالمجد ، ليفقدا معاً دلالتهما الحسية ، يتحولا إلى معنيين مجردين ، ويتحول الإيمان إلى شراب أو الشراب إلى إيمان يتمنى الشاعر لو منحته بغداد منه رشفة . . . ويمتزج الزمان « الضحى » بالمكان « الشرق » . . وهكذا تتعانق كل الأبعاد وتمتزج كل المتناقضات فى هذه الوحدة الروحية الشاملة العميقة ، التى تتآلف فى ظلها كل مظاهر الكون وتتراسل .

ولم ينس الشاعر أن يتكىء هنا على محاور معجمه فى هذا المقطع، وهو يستخدم هنا أربعة من هذه المحاور هى : النور . الصلاة . الغناء . الشراب . ولعل شفافية الرؤيا الشعرية هنا لم تجعل للنار — وهى إحدى المحاور الأساسية فى معجم الشاعر — مكاناً . وهو يستخدم كلا من المحاور الأربعة السابقة إما بلفظه أو ترادفاته أو تداعياته المختلفة . فمن مجال محور النور مثلا يستخدم مفردات : النور ، السنا ، الضحى ، ومن مجال الصلاة يستخدم : السجدة ، القباب ، الإيمان ، ومن مجال الغناء : الغناء ، دندن ، نغمة ، نايها ، العيدان ، ربابها ، غنى ، صوت ، صدى ، أما الشراب فهو يستخدم من مجاله مفردات : ساكبتني ، رحيق ، رشفة ، سيكب ، تسكر ، الرحيق ، تعصر .

وقد استطاع الشاعر أن يحقق لوناً بارعاً من الامتزاج الفنى بين هذه العناصر بعضها وبعض ؛ فنراه فى البيت الثانى يمزج بين محور النور ومعطى من معطيات محور الصلاة « السجدة » ، وفى البيت الخامس يمزج معطى من معطيات محور الشراب « رشفة » بمعطى آخر من معطيات محور الصلاة « الإيمان » : (رشفة من وهلة الإيمان) ، ويمزج بين محورى الشراب والغناء فى : (لجنتها بسيكب من مهجتى من الغناء لم تره) ، ويمزج بين المحورين كليهما مرة أخرى فى : (فنغمة العصور . . تسكر الرحيق) . ومن خلال هذا المزج الرائع بين الأدوات الفنية تتوالد الإيحاءات وتتنوع ، ويتضاعف عطاء القصيدة .

وإذا كان محور « الغناء » من بين المحاور الأربعة التى اتكأ عليها الشاعر فى هذا المقطع قد احتل من مساحة الصورة العامة حيزاً أوسع ، وطغى على بقية المحاور — فإن طبيعة الرؤية الشعرية فى القصيدة هى التى اقتضت هذا ؛ فالقصيدة — كما يشير الشاعر فى تقديمه لها — أغنية لبغداد بمناسبة انعقاد مؤتمر الشعر السادس بها ، والذى كان الشاعر أحد شداته : « من ضفاف دجلة انسكبت هذه الترنيمة التى كانت إنشاد الشاعر فى مهرجان الشعر السادس ببغداد يوم ١ من فبراير ١٩٦٩ » ولكن ليس معنى هذا أن القصيدة مجرد قصيدة مناسبات ؛ لأن الشاعر الأصيل

يستطيع دائماً أن يحول أشد المناسبات آنية إلى رؤية شاملة شديدة العمق والرحابة، وشديدة التفرد فى الوقت ذاته، وهذا ما فعله (محمود حسن إسماعيل) فى هذه القصيدة .

وقد اهتم الشاعر اهتماماً كبيراً فى هذه القصيدة بكل العناصر الغنائية، وبخاصة عنصر الموسيقى الذى وظفه توظيفاً بارعاً فى الإيحاء بتنوع رؤيته فى القصيدة بين الغناء والمناجاة، أو بين الغناء والقص ؛ فعلى الرغم من أن القصيدة كلها مكتوبة فى إطار وزن عروضى واحد هو « الرجز » - فإن الشاعر استطاع أن يجعل البناء الموسيقى فى إطار هذا الوزن على قدر كبير من المرونة والطواعية، حيث يمكننا أن نميز فى يسر بين نظامين من أنظمة التشكيل الموسيقى فى القصيدة ؛ أحدهما أقرب ما يكون إلى قالب النشيد الغنائى يلجأ إليه الشاعر حين يتقمص شخصية المغنى، حيث تبرز عناصر الإيقاع الموسيقى فتتساوى أطوال الأبيات وتتحد القافية، بل إن الشاعر لا يكتفى بالقافية فى آخر الشطر (الثانى) من الأبيات فيعمد إلى بناء الأشطار الأولى كلها فى الأناشيد على قافية واحدة - مختلفة عن قافية الشطر (الثانى) :

لو دندن الشعور وأقلـــع الطريق
وفاتنى العبـــور أسرها العميـــق
فنغمـــة العصـور فى نايها العريق
تدوخ الدهـــور وتسكر الرحيق

وهو نظام يتكرر فى كل مقطع، حيث يغدو العنصر الموسيقى شديد البروز.

أما حين يتقمص الشاعر شخصية القاص أو المناجى فإن العنصر الموسيقى يصبح أكثر تنوعاً وخفوتاً فى الوقت نفسه، ويحقق الشاعر للتشكيل الموسيقى هذا التنوع عن طريق تنويعه لأطوال الأبيات - ما بين خمس تفعيلات وأربع - من ناحية، وتنويعه لنظام التقفية فى المقطع الواحد من ناحية أخرى، كل ذلك دون أن يخرج عن إطار وزن الرجز الذى التزمه ؛ سواء فى الأناشيد الغنائية

أو فى بقية الأبيات وقد أثرى هذا ـ الجوانب ـ الغنائية فى القصيدة دون أن يسقط بها فى هوة الرتابة الإيقاعية .

* * *

وبمقدار تنوع أدوات الشاعر الفنية وبراعة وسائله الشعرية تعددت أبعاد رؤيته الشعرية ، وتنوعت دون أن تفقد وحدتها وتلاحم أبعادها ؛ فإذا كان الإطار العام للرؤية الشعرية فى هذا الديوان هو تلك الرغبة العارمة التى سبقت الإشارة إليها فى تغيير كل ماهو متخلف وردىء فى هذا الوجود ، والإصرار على أن تواصل المسيرة الإنسانية طريقها إلى غاياتها النبيلة مكتسحة كل مايعترض سبيلها من عقبات ـ فإنه داخل هذا الإطار العام تتعانق مجموعة من الأبعاد النفسية والفكرية والشعورية التى يتألف من امتزاجها وتلاحمها نسيج الرؤية الشعرية فى هذا الديوان . ونستطيع أن نميز فى هذه الرؤية بين ثلاثة أبعاد بارزة — على الرغم من تلاحمها وامتزاجها — وهى : البعد الدينى ، والبعد الاجتماعى ، والبعد القومى ؛ وهذه الأبعاد الثلاثة يمتزج بعضها وبعض امتزاجاً عميقاً بحيث يبسط كل منها ظلالا من ملامحه على الآخرين . ولكن ربما كان البعد الدينى هو أكثر الأبعاد الثلاثة بروزا فى الديوان ، على الرغم من أنه يكتسى فى كثير من الأحيان بملامح اجتماعية ، وعلى الرغم من أنه يضفى بعض ملامحه على البعد القومى :

فقارىء الديوان يستطيع أن يحس فيه منذ الوهلة الأولى بلون من الوجد الدينى المشبوب الذى يطالعه من معظم قصائد الديوان ، ولا يتمثل هذا الوجد فى مجرد اتخاذ الشاعر من بعض الموضوعات الدينية أطرا لعدد ملموس من قصائد الديوان ، وإنما يتمثل قبل ذلك فى حرصه على أن يجعل رموزه الكبرى للمسيرة الإنسانية الجليلة رموزاً إسلامية ؛ كشخصية الرسول عليه الصلاة والسلام التى جعلها الشاعر محوراً لقصيدتين هما «حادى التغيير» و «سجدة فى طريق النور» ؛ كما كانت بعد ذلك رمزاً جزئياً فى قصيدتين أخريين هما «بغداد» و «شعلة الذات» ،

وشخصية على بن أبى طـــالب كرم الله وجهه فى قصيدة «سيف الله» ، ثم شخصية فيلسوف الإسلام الكبير محمد إقبال فى قصيدة «شعلة الذات» .

والبعد الدينى فى هذا الديوان يحمل طابعاً اجتماعياً واضحاً — باستثناء قصيدة أو قصيدتين يتوشح فيهما الوجد الدينى ببعض ملامح صوفية ، ويمكن اعتبار القصيدتين إرهاصاً بتحويل البعد الدينى لدى الشاعر فى دواوينه الأخيرة إلى رؤية صوفية خالصة .

ويتمثل الطابع الاجتماعى للبعد الدينى فى الديوان فى الحرص على إبراز جوهر الإسلام الوضىء ، وتنقيته مما قد يرين عليه من صدأ الزيف والتكلف والرياء ، وإظهار طابعه الإنسانى وعمق حرصه على كرامة الإنسان وسعادته، ومن ثم فإننا نجد قصيدتين متتاليتين فى الديوان تفضحان مظاهر التدين الزائفة التى تتستر برداء الإسلام وهى أبعد ما تكون عن الإسلام لكفرها بالإنسان ، وعدم إحساسها بهمومه ومتاعبه وآلامه .

وأولى هاتين القصيدتين هى قصيدة «بين الله والإنسان» التى يدين فيها الشاعر أولئك «الذين دميت جباههم من السجـــود» ، وعميت قلوبهم عن الإنسان ، فاستغرقوا فى مظاهر صلاة مرائية لم تفتح أعينهم على آلام الفقراء ، ولم تجعلهم يدركون سر الدمعة التى يذرفها الفقير ، ليسقى بها خريفه العطشان ، ويسأل الشاعر مثل هذا المصلى المرائى :

إن كنت لا تبصر هـــذا السر فى خشوعك الأزير
فـأى شىء نحـــوه سبابة كـذابة تشير ؟

وتستمر القصيدة على هذا المنوال تفضح مظاهر الرياء الدينى ، وتكشف عن حقيقة الجوهر الإنسانى الرضىء للدين .

أما القصيدة الأخرى «قبرة الإحسان» ، فإن الشاعر يدين فيها مظهراً آخر من مظاهر الرياء الديني ممثلا في أولئك «المرابين بالصدقات فى خريف المساكين»

الذين يبطلون صدقاتهم بالمن والأذى ، ويظنون أنهم قد اشتروا الفقراء بما قدموا لهم من حقوقهم فى مال الله الذى آتاهم ، ويفتن الشاعر فى تصوير عمق إحساس الفقير بالألم والهوان وهو يتلقى الصدقات مشوبة بالمن والأذى ، وتنتهى القصيدة بنغمة إصرار جليلة تتغنى بحق الفقراء فى مال الله الذى أجراه على يد الأغنياء :

وأنا الظمآن إلى حقى
فى درب لا يعرف رقى
ولشىء سموه رزقى
سأواصل سيرى لأراه
حراً لا تطرف عيناه
وسواه لا أعرف بدلا

دائما الإصرار على السير لتحقيق أهداف الإنسانية النبيلة .

وهكذا يمتزج البعد الدينى والبعد الاجتماعى على هذا النحو البارع الذى يحمل فيه البعد الدينى ملامح اجتماعية واضحة .

أما البعد الاجتماعى فى الديوان فإلى جانب امتزاجه بالبعدين الآخرين فى أكثر من قصيدة فإن الشاعر يجعله إطاراً عاما لأربع من قصائد الديوان هى قصائد « لابد » و « قصة الكوخ » و « غن للملاح » و « فقراء » ، ولكن اثنتين من هذه القصائد الأربع وهما « قصة الكوخ » و « غن للملاح » تطغى عليهما نبرة خطابية عالية نادراً ماتطالعنا فى شعر (محمود حسن إسماعيل) وتزداد حدة هذه النبرة وبروزها فى القصيدة الأخيرة حتى لتبدو غريبة على تجربة هذا الديوان ، بل وعلى عالم (محمود حسن إسماعيل) الشعرى كله ، فهى أقرب ماتكون إلى نشيد حماسى ليس وراء الإيقاع الحماسى فيه والألفاظ والعبارات المجلجلة حظ كبير من الشعر الحقيقى ، وتطالعنا هذه النبرة الحماسية منذ مطلع القصيدة :

معنا يا فجر ، وازحف بصباح الثائرينا
وانشر البعث ، وفجر نوره للزاحفينا
وتقدم ، وترنم ، واملأ الدنيا رنينا
نحن من حولك نمضى كل يوم ظافرينا

وتخف حدة هذه النبرة قليلا فى بقية المقاطع ، ولكن دون أن تتخلى القصيدة عن خطابيتها ومباشرتها . ولعل هذه القصيدة من نتاج المراحل المبكرة فى رحلة الشاعر الشعرية ضمها إلى هذا الديوان لانتمائها إلى بعض أبعاد الرؤية الشعرية فيه .

أما البعد القومى فى الديوان فيطالعنا من قصيدتى « بغداد » و « التائهة » ، وهو فى القصيدتين أيضا يمتزج هو والبعدان الآخران امتزاجاً فنياً رائعاً ، حيث يحمل الوجه القومى فى قصيدة « بغداد » ملامح إسلامية وضيئة ، وهذه الملامح ذاتها ذات طابع اجتماعى ، بحيث تتعانق الأبعاد الثلاثة عناقاً حميماً فى مثل هذا المقطع من القصيدة :

من هاهنا .. والنور لم يخفل سناه أبدا
وراية الإسلام لم يترك ضحاها أحداً
وكيف ؟ والسماء خلدت فوقها « محمداً »
محرر الإنسان ، داهى الرق والهوان فى جبينه
بثورة شبت على تكالب الأغلال فى يمينه

فذوبت قيوده بصيحة القرآن
وأضرمت وقوده فى جبهة الطغيان
وحررت وجوده من قبضة الأوثان
وحرمت سجوده إلا إلى الرحمن

وهكذا تتخلى بغداد فى هذه القصيدة عن دلالتها الجغرافية المكانية المحدودة ، لتصبح معنى قومياً شاملا ، بل قيمة إنسانية وضيئة ، وتتصاعد مع نهاية القصيدة

أنغام أمنية قومية بالغة العذوبة ، وبالغة الصرامة والعنفوان فى الوقت ذاته بأن يتحقق حلم الوحدة الكبير ، والنصر الباهر :

ونلتقى ياعرب الوحدة فوق ربوة الميعاد
ويبرق النصر يعيد اللحن فى السماء . . يابغداد

أما قصيدة « التائهة » التى كانت وحياً لزيارة قام بها الشاعر إلى أرض المعراج حيث « أحس بعذاب الترب وثورته التى يتضرم لهيبها على خطى التائهة الملعونة ... إسرائيل » فإن البعد القومى فيها يمتزج هو والبعد الدينى حيث يدين الشاعر موقف إسرائيل من الرسل والأديان فى إطار إدانته لوجودها اللا مشروع ، ولقيامها على الشر والعدوان . ولكن القصيدة لا تبلغ من حيث النضج الفنى - مستوى « بغداد » ، حيث يغلب الشاعر فى بعض مقاطعها شعوره الثائر المحتدم ونقمته على إسرائيل وعدوانيتها وشرورها ، فيعبر عن هذه الأحاسيس المضطرمة تعبيراً ساخطاً أقرب إلى الهجاء المباشر منه إلى الفن الشعرى الراقى ، وتتردد فى القصيدة مفردات قاسية الوقع ، غريبة على معجم (محمود حسن إسماعيل) الشعرى الشفيف :

عارية طافت بزنار ... مجدل بالخزى والعار
مرجومة الفطرة ، فى لحها ... تابوت أرجاس وأوزار
فلو سرت كانت خناً هارباً ... من ندم فى النفس موار
. . . .
بنت الخطايا السود دارت بها ... رحيق أفاقين أشرار
من غابر الدهر لها سيرة ... ضاقت بأوطان وأسفار
نهارها يجتر زيف الرؤى ... فهو ظلام فاسق عار
وليلها معصية جنحت ... كالبوم فى أطلال أوكار

وهكذا تستمر نغمة الإدانة عالية ، تقف على مشارف الهجاء السافر ، وبرغم جلال الشعور الذى يعبر عنه الشاعر فى القصيدة وقداسته فلا شك أن طغيان هذه

النبرة الهجائية على القصيدة قد أفقدت هذا الشعور شيئاً من نبالته ، فضلا عن أنها أفقدت البناء الشعرى الفنى بعض تفرده وخصوصيته ، وتنتهى القصيدة بأمنية قومية شبيهة بتلك التى انتهت بها قصيدة « بغداد » وان كانت بنبرة أعلى وأشد حماساً :

وفى غد أرقب خيل الضحى تزأر فى غضبة أحرار
تدق باب العار تهوى بـه وترفـع الراية للثـار

* * *

وبعد . . فيأيها القارىء العزيز :

على هذا النحو البارع المحكم تتلاحم خيوط النسيج الشعورى للرؤية الشعرية فى هذا الديوان ، وتمتزج أبعاد هذه الرؤية وتتعانق فى وحدة شاملة عميقة ، وهكذا تترابط الأدوات الشعرية وتتحد وتتكامل ممتزجة فى الوقت نفسه بخيوط النسيج الشعورى والنفسى والفكرى فى الديوان ، وتنصهر كل هذه العناصر فى وهج ذلك الوله الروحى الحار العميق الذى يميز رؤية (محمود حسن إسماعيل) الشعرية ، لتتحقق للديوان وحدة فنية وشعورية شاملة تبسط ظلالها على كل قصائد الديوان ، وتحتضن كل مكوناته .

وعلى هذا النحو - أيها القارىء العزيز - يصوغ (محمود حسن إسماعيل) فى تبتل وإخلاص صوفيين ملامح عالمه الشعرى الفريد الذى أرجو أن تكون هذه الكلمات قد نجحت فى أن تقف بك على أبوابه ، لتتركك بعد ذلك ، لترتاد بنفسك أرجاءه ، وتكتشف آفاقه السحرية الغريبة الثرية ، وتظفر بهذه النشوة الروحية العميقة التى يثيرها فى النفس اكتشاف مثل هذا العالم الرحيب الفريد !

من أصول الحركة الشعرية الجديدة

"الناس في بلادي" لصلاح عبد الصبور *

مدخل :

على الرغم من أن أعمال صلاح عبد الصبور الشعرية التي تلت ديوانه الأول « الناس في بلادي » قد تجاوزت هذا الديوان كثيرا ـ سواء من ناحية عمق الرؤية الشعرية وشمولها واتساع مداها ، أو من ناحية الأدوات والتكنيكات الفنية التي تجسدها هذه الرؤية ـ فإن هذا الديوان الذي ظهرت طبعته الأولى منذ مايقرب من ربع القرن يحتل مكانة خاصة في تاريخ الحركة الشعرية الجديدة ، ويمثل علامة بارزة على طريق هذه الحركة باعتباره واحدا من الأعمال الرائدة التي أسهمت في إرساء دعائمها ، وتحديد قسماتها الفنية والفكرية ، وتركت بصماتها الواضحة على مسار تطورها حتى الآن .

فهذا الديوان يطرح مفهوما جديدا ورؤية جديدة للشعر ووظيفته الفنية والروحية والاجتماعية ، وقد أصبح هذا المفهوم وهذه الرؤية من تراث الحركة الشعرية الجديدة وأصولها المقررة .

وعبد الصبور لم يكتف بطرح هذا المفهوم وهذه الرؤية في ديوانه الأول من خلال الإنجازات الشعرية الكثيرة التي يحفل بها الديوان ، والتي تجسد مفهوم عبد الصبور للشعر ورؤيته لوظيفته تجسيدا فنيا ملموسا ، بل حرص على أن يجعل من قضية الشعر موضوعا للتأمل الشعري في قصيدتين مهمتين من قصائد الديوان يعدان من الوثائق الفنية لحركة الشعر الجديد ، قد لا يكون لهما في تاريخ هذه الحركة ما لقصيدة بوالو المطولة «فن الشعر» L'art poétique من أثر في تاريخ الحركة الكلاسيكية ، أو لقصيدة فرلين التي تحمل نفس الاسم Art poétique من

(*) نشر دار الآداب ، بيروت ، ١٩٥٧

أثر فى تاريخ الحركة الرمزية وتحديد ملامحها ، ولكنهما كانتا بدون شك منبعاً استلهمت منه الحركة الشعرية الجديدة كثيرا من القيم الفنية والروحية ، على الرغم من أن عبد الصبور لم يلبس فى هاتين القصيدتين مسوح المنظرين وواضعى القواعد كما فعل بوالو فى منظومته المطولة ولم يتناول الموضوع تناولا مباشراً كما فعل فرلين فى قصيدته منذ عنوانها ، وإنما تناوله تناولا شعريا مرهفا ، فيه الكثير من رهافة عبد الصبور ، والكثير من تواضعه .

والقصيدة الأولى التى جعل عبد الصبور هذه القضية محور الرؤية الشعرية فيها هى قصيدة « رحلة فى الليل » أولى قصائد الديوان ، وهى قصيدة طويلة تتألف من ستة مقاطع يحمل كل مقطع منها عنوانا مستقلا ، وقد جعل المقطع الرابع منها والذى يحمل عنوان السندباد يدور حول عملية الإبداع الشعرى ، وعلاقة الشاعر بشعره من ناحية ، وبجماهيره من ناحية أخرى ، كل ذلك من خلال بناء شعرى بارع . وفى هذا المقطع وضع عبد الصبور يده على كنز ثمين من كنوز التراث ، سيصبح له شأن خطير فى ديوان الحركة الشعرية الجديدة بعد ذلك، حتى لا نكاد نجد شاعرا من شعراء هذه الحركة لم يمتح من عطاء هذا الكنز على صورة أو أخرى ، وهذا الكنز هو شخصية السندباد البحرى إحدى شخصيات ألف ليلة وليلة الذى ارتبط اسمه فى الليالى بالمغامرة والتجوال حتى أصبح اسمه علما على المخاطرة وخوض الأهوال ، وقد وظف عبد الصبور هذه الشخصية توظيفا فنيا رمزيا ، وأضفى عليها ملامح معاصرة فأصبح السندباد مغامرا عصريا ، رحلته فى بحار المعاناة الروحية والنفسية لاقتناص الومضة الشعرية ، وصراعه مع الحروف النافرة الجموح المتبهمة الملامح من أجل ترويضها حتى تستقيم كلمات شاعرة ، وتبلغ هذه المعاناة ذروة توترها فى آخر المساء ذلك الوقت الذى ينعم فيه الناس بلذيذ المنام ، فى هذا الوقت يرخى الشاعر السندباد الشراع السفينة لتبحر فى بحار العناء والمكابدة ، فيمتلىء وساده بالورق الناتج عن المحاولات المتكررة لتطويع الكلمات المتبهمة الخطوط كوجه فأر ميت ، وينضح جبينه بعرق المعاناة ، وحتى الدخان الذى يهدىء التوتر ويمنح الأعصاب المشدودة لونا من الاسترخاء والحذر . . حتى هذا الدخان يزيد من عناء الشاعر حيث تلتف دوائره حوله كأذرع الأخطبوط . . . . إنه تصوير شعرى بارع لهذا

المخاض الخالق الذى يعانيه الفنان فى سبيل إبداع العمل الفنى الحق ... هذه المعاناة المبدعة التى يتحملها الشاعر راضيا من أجل اقتناص الومضة الشعرية الباهرة ، فالشعر لم يعد ترفا فنيا مجانيا وإنما أصبح عناء ومكابدة وجهدا مخلصا واعيا ... ؛ وإذا كان هذا هو الشعر على مستوى الإبداع فلابد أن يكون كذلك أيضا على مستوى التلقى ، فلم يعد تلقى الشعر بدوره متعة سطحية مجانية ، وإنما أصبح جهدا جاداً وشاقا يبذله المتلقى للظفر بتلك النشوة الروحية العميقة التى يحدثها العمل الفنى الحقيقى فى الوجدان ، والشاعر لن يستطيع أبدا أن ينقل إلى القارىء تلك الرعشة الروحية الباهرة مالم يكن القارىء نفسه مستعدا لبذل جهد فى التلقى مكافىء لذلك الجهد الذى بذله الشاعر فى الإبداع ، مالم يكن قادرا على مشاركة الشاعر مغامرة إبداعه واكتشافه ، تلك المغامرة الشاقة الممتعة . ولكن القارىء العربى قارىء سلبى ينتظر من الشاعر أن يقطف له ثمار تجربته ويقدمها إليه على طبق من ذهب وهو منكب على معاقرة سلبياته وملذاته الحسية السطحية ، وذلك هو أحد هموم الشاعر العربى المعاصر التى استطاع عبد الصبور أن يجسدها تجسيدا شعريا بالغ التوفيق ، مستغلا إمكانات الكنز الثرى الذى اكتشفه ، فكما أسعفه أنموذج السندباد فى تجسيد القضية فى وجهها الأول الإيجابى - الإبداع - أسعفه أيضا فى تجسيدها فى وجهها الثانى السلبى - التلقى - ... فقد كان أصدقاء السندباد البحرى وندمانه الكسالى فى « ألف ليلة وليلة » ينتظرونه فى كل رحلة من رحلاته السبع حتى يعود إليهم محملا بالكنوز ، وبحكايا مغامراته ومخاطراته ، والأهوال التى صادفها فى رحلته فيجلسون إليه يستمتعون بهذه الكنوز المادية والفنية التى لم يكلفوا أنفسهم بذل أى جهد فى سبيل الظفر بها ، وقد استغل عبد الصبور هذا المعطى من معطيات قصة السندباد فى تصوير جماهير الشاعر المعاصر السلبيين ، ندمان السندباد الكسالى ، الذين ينتظرون الشاعر حتى يعود إليهم بثمار مغامرته ومعاناته الباهظة دانية شهية فعندما تنتهى رحلة الشاعر السندباد فى بحار المعاناة مع الكلمات والحروف ، ويعود بصيده الفنى الثمين فى آخر المساء يأتى إليه الندمان مع الصباح ويعقدون مجالس الندم « ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم » . ولكن السندباد الشاعر يدرك ملء يقينه أن هؤلاء المتلقين

الكسالى لن يستطيعوا أبدا أن يظفروا بمتعة هذه الكنوز مالم يشاركوا فى مغامرة اكتشافها ، ولن يشعروا برعشتها الروحية الباهرة مالم يكابدوا عناء انبثاقها : « لا تحك للصديق عن مخاطر الطريق ، « إن قلت للصاحى انتشيت قال كيف ؟ » . هكذا يتردد صوت السندباد محزونا محبطا ، ولكن الندمان الكسالى عازفون عن بذل أى جهد فى سبيل الظفر بهذه المتعة الروحية الخارقة التى يعانى الشاعر وحده روعتها وعذابها ، وهكذا يأتى صوت الندمان الكسالى لاهيا لا مباليا ، مؤكدا للسندباد الشاعر أنهم لن يفكروا أبدا فى مشاركته مغامرة اكتشافه ، وسيقنعون بانتظاره حتى يعود إليهم هو بهذه الثمار الروحية التى لن يستشعروا حلاوتها مالم يعانوا مشقة اقتطافها ، عاكفين على مقارفة ملذاتهم الحسية الهابطة :

هذا محال سندباد أن نجوب فى البلاد
إنا هنا نضاجـــع النساء
ونغرس الكروم
ونعصر النبيذ للشتاء
ونقرأ الكتاب فى الصباح والمساء
وحينما تعود نعدو نحو مجلس الندم
تحكى لنا حكاية الضياع فى بحر العدم

ومع يقين الشاعر السندباد من سلبية جماهيره فإنه لا يستطيع أن يكف عن المغامرة والاكتشاف والإبداع ، وتلك هى مأساته ، لأنه إن كف عنها انتهى ، فهو يحقق كيانه عن طريقها : فـ « السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت » .

* * *

أما القصيدة الثانية التى اتخذ فيها عبد الصبور من قضية الشعر موضوعا للتأمل الشعرى فهى قصيدة « أغنية ولاء » ، التى يرتد فيها الشاعر إلى منبع آخر من منابع الموروث الثرية وهو المنبع الصوفى ـ والدينى عموما ـ بعد أن ارتد فى « السندباد » إلى الموروث الشعبى ، ليوظف معطيات هذا الموروث فى تصور

علاقة الشاعر بالشعر وضرورة تجرده له وفنائه فيه ، والمعطى الأساسى الذى وظفه عبد الصبور من معطيات التراث الصوفى فى هذه القصيدة هو فكرة العشق الصوفى ، وتفانى المحب فى المحبوب إلى حد الفناء ، وتدلل المحبوب وتعاليه وطالما ولع كبار الصوفيين بتصوير هذه التجربة ، والتعبير عما يتحمله العاشق من صدود المعشوق وتنائيه ، وقد استغل عبد الصبور هذه التيمة الصوفية فى تصوير ولائه للشعر وتجرده له وتدلل الشعر عليه مع كل هذا الولاء ، فبعد أن يهىء الشاعر العاشق للمعشوق الشعر كل وسائل اللقاء ، وبعد أن يتجرد له فيهجر فى سبيله كل شىء ويتخلى عن كل شىء ، ويخرج إليه متجردا إلا عن شملة الإحرام كما يفعل الحاج إلى بيت الله الحرام :

هدمت مابنيت

أضعت ما اقتنيت

خرجت لك

على أوافى محملك

كمثلما ولدت - غير شملة الإحرام - قد خرجت لك

باذلا حتى حياته ذاتها فى سبيل وصل المعشوق ، مؤمنا بأن من أراد أن يعيش فليمت شهيد عشق ، - بعد هذا كله يتدلل المعشوق فلا يجىء . . . وسوف يحس الشاعر - فى لحظة ضعف عارضة - بفداحة هذا الثمن الباهظ ، وضخامة التضحية ، وسوف يعبر عن هذا الإحساس تعبيرا بالغ العذوبة والأسى فى غير هذا الديوان ، فيقول فى قصيدة « أغنية للشتاء » أولى قصائد ديوانه الثالث « أحلام الفارس القديم » :

الشعر زلتى التى من أجلها هدمت مابنيت

من أجلها خرجت

من أجلها صلبت

وحينما علقت كان البرد والظلمة والرعد

ترجني خوفا

وحينما ناديته لم يستجب

عرفت أنني ضيعت ما أضعت

ولكن عبد الصبور رغم لحظات الضعف العابرة هذه يظل إلى آخر حياته وفيا لهذا المحبوب القاسي ، قانعا بأن يكون مريدا من مريديه وتابعاً من أتباعه ، واجدا في مجرد عشقه له وتجرده وفنائه فيه مبعثا للزهو على الأقران ، مؤكدا — كما فعل في نهاية « أغنية ولاء » — أنه لن يحيد عن طريقه مهما كان الثمن فادحا ، والعناء باهظا ، وتدلل المحبوب وصدوده قاسيين :

معذبي .. يا أيها الحبيب

أليس لي في المجلس السني حبوة التبيع

فإنني مطيـــع

وخادم سميـــع

. . . .

فإن لطفت هل إلى دنوة الحنان

فإنني أدل بالهوى على الأخدان

أليس لي بقلبك العميق من مكان

وقد كسرت في هواك طينة الإنسان ؟!

* * *

لقد تركت هاتان القصيدتان بصمات واضحة على ديوان الشعر الجديد ، لا بمجرد ما اكتشفتاه من كنوز التراث ، وما وظفتاه من أدوات وتكنيكات شعرية جديدة ، وإنما بتجسيدهما لعملية الإبداع الشعري تجسيدا شعريا ،

وتصويرهما لعلاقة الشاعر بشعره من ناحية وبجمهوره من ناحية أخرى ، وبالربط والتوحيد بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية ، ووضع فكرة « العشق الشعرى » فى مقابل فكرة « العشق الصوفى » ، واعتبار الشعر معاناة واعية مخلصة واكتشافا جديدا للكون والإنسان ، ومعانقة مخلصة لقضايا الإنسان وهمومه الروحيه والفكرية والاجتماعية ، وتجسيد ذلك كله من خلال أدوات فنية بكر لم تبتذل بالتكرار وطول الاستخدام ، ولقد حاول الديوان أن يجسد هـذا كله سواء من خلال الرؤية الشعرية فيه أو من خلال الأدوات والتكنيكات الفنية .

الرؤية الشعرية

على الرغم من تعدد الخيوط النفسية والشعورية والفكرية التى يتألف منها نسيج الرؤية الشعرية فى هذا الديوان وتنوعها ، فإن هذه الخيوط تتشابك وتتلاحم تلاحما شديدا لتكون نسيجا واحدا على قدر واضح من التجانس يضفى على الرؤية الشعرية فى الديوان كله لونا من الوحدة النفسية التى تصعب مهمة من يهدف إلى تمييز الخيوط التى يتألف منها نسيج هذه الرؤية ، ولكن هذا فى كل الأحوال لا يمنع من محاولة تلمس بعض الخيوط الأساسية فى هذا النسيج على الرغم من تشابكها والتحامها بالخيوط الأخرى ، والتحامها قبل ذلك بالأدوات والوسائل الشعرية التى تجسد هذه الرؤية بأبعادها المختلفة . ويأتى فى مقدمة هذه الخيوط :

الحـزن

والحزن مكون أصيل من مكونات الوجدان المصرى بشكل عام ، ويزداد الإحساس بهذا الحزن عمقا ورحابة بمقدار مايتمتع به الوجدان من حساسية ورهافة ، ولما كان الشاعر هو أكثر الناس رهافة حس وعمق وجدان فمن الطبيعى أن يكون إحساسه بالحزن أعمق وأشمل ولهذا نجد الحزن ملمحا أساسيا من ملامح رؤية عبد الصبور الشعرية فى ديوان : الناس فى بلادى ، وخيطا أصيلا

فى نسيج هذه الرؤية ، يتفاعل مع بقية الملامح الأخرى لهذه الرؤية ، يكتسب من ظلالها وألوانها ، ويلقى عليها بظلاله الشفيفة أحيانا والكثيفة فى معظم الأحيان . ونجد الشاعر يفرد للحزن قصيدة خاصة تحمل عنوان « الحزن » يجعله فيها موضوعا للتأمل الشعرى ، يطرح فى مطلعها حزنه فى عبارة تقريرية ثقيلة الوقع « ياصاحبى إنى حزين » ثم يحاول بعد هذا المطلع التقريرى أن يخضع الحزن للتأمل الشعرى ، ولكن التقريرية كانت تغلبه ربما لأن حزن هذه اللحظة كان أكثر ثقلا وفداحة من أن يستطيع الشاعر التخلص من أمره والابتعاد عنه مسافة كافية لتأمله تأملا شعريا فنيا .

ويحمل المقطع الثانى من أولى قصائد الديوان « رحلة فى الليل » عنوان « أغنية صغيرة » وفى هذا المقطع يقص الشاعر حكاية حزينة عن طائر صغير كان يعيش فى عشه الوادع مع واحده الزغيب عيشة هانئة ، وذات مساء حط من عالى السماء أجدل منهوم ، ليشرب الدماء ، ويعلك الأشلاء والدماء ، ويعتذر الشاعر لصديقته فى نهاية القصة عن خاتمتها الحزينة بأنه حزين . . . . نفس العبارة التى بدأ بها قصيدته « الحزن » . . . ولهذا المقطع دلالة بليغة على مدى تغلغل الحزن فى وجدان الشاعر حتى إن أغنياته ذاتها تمتزج بالحزن .

ولكن الحزن لايطالعنا دائما من ديوان « الناس فى بلادى » بهذه المباشرة والوضوح بل يتلبس بأشكال كثيرة ويطالعنا حتى من أشد اللحظات بهجة وإشراقا فى الديوان ، ففى مقطع « السندباد » الذى يصور لحظة انتصار الشاعر السندباد وانتشاصه اللحظة الشعرية المنشودة يختلط الإحساس بالزهو بملامح حزن خفى . وفى قصيدة « مرتفع أبدا » التى تصور لحظة من أشد اللحظات النفسية فى الديوان إشراقا وبهجة وهى لحظة ارتفاع العلم على مبنى البحرية فى بورسعيد فى يونيو ١٩٥٦ بعد أن جلا عنها جنود الاحتلال يطالعنا الحزن بوجهه الخفى من خلال ملامح الإشراق التى تفيض ببهجة الانتصار ، حيث لاينسى الشاعر أنه :

فهداء تلك اللحظة المجيدة الثرية

مضى إلى السكون من أحبابنا ألوف
كى يجعلو قلوبهم تلا من التراب
يقوم فوقه العلم

وهكذا لاينى الحزن يطالعنا بوجوهه الصريحة والخفية من شتى قصائد الديوان ، وتعد كلمة الحزن ومشتقاتها ومرادفاتها والألفاظ التى تدور فى فلكها الشعرى من أكثر الألفاظ دورانا فى معجم عبد الصبور الشعرى فى هذا الديوان .

ويقترن الحزن بالليل فى كثير من القصائد ، فالحزن فى قصيدة « الحزن » : « يولد فى المساء لأنه حزن ضرير » ، وفى مقطع « أغنية صغيرة » من قصيدة « رحلة فى الليل » يهبط الأجدل المفهوم على عش الطائر الصغير وفرخه فى المساء ، وفى مقطع « بحر الحداد » من نفس القصيدة يكون الليل هو مبعث حزن الشاعر وموعد رحلة ضياعه فى بحر الحداد ، وفى « هجم التتار » يكون الليل والظلمة البلهاء مكونين أساسيين من مكونات تلك اللوحة الكابية الحزينة التى رسمها الشاعر لمعسكر الأسرى - وفى قصيدة « الشهيد » يكون المساء هو موعد الشاعر مع ذكريات الشجن واللوعة التى تثيرها فى نفسه زيارة طيف صديقه الشهيد :

كل مساء موعدى مع المضرج الشهيد
. . . .
كل مساء
بلا ملال
يهيج فى قلبى الملتاع والشجى .

ولكن ليس معنى هذا أن الليل مرتبط دائما بالحزن واللوعة ، فنحن نجده فى قصائد أخرى فى الديوان ذلك الليل الرومانسى الشفيف ، صديق الشعراء ، وملاذهم الروحى الحانى ؛ فهو فى « أناشيد غرام » أخو الشاعر وصديقه وملاذه الحانى الذى يرتمى فى أحضانه الرحيمة قريرا :

أما أخى . . زميل غربتى المساء
فقد غفا بجانبى ينتظر الجواب
وحين عاد صاحباى غانمين
عانقته ، ونمت فى أحضانه الرحيمه

وكذلك فى « الملك لك » يغدو المساء موعدا لنشوة روحية غامرة ، وفرح سماوى غريب يغمر أرجاء نفس الشاعر .

المـــوت :

والموت ملمح أساسى آخر من ملامح الرؤية الشعرية فى ديوان « الناس فى بلادى » ، ويروع القارىء مدى ضخامة الرقعة التى يحتلها الموت من مساحة الرؤية الشعرية فى هذا الديوان ، فهو يكاد يطالعنا من كل قصيدة من قصائد الديوان ، فهو قدر يتربص بكل الأشياء الجميلة والنبيلة فى رؤية الشاعر ؛ فى أولى قصائد الديوان « رحلة فى الليل » يلقى الموت بظلاله القاتمة على أكثر من مقطع من مقاطع القصيدة ، فيطالعنا من عنوان المقطع الأول « بحر الحداد» « ويتربص فى المقطع الثانى « أغنية صغيرة » بالطائر الصغير وفرخه ، وفى «هجم التتار» يزحف الموت فى ركب التتار الغاشم لينشر ظلاله السوداء على المدينة العريقة الآمنة ، وفى « شنق زهران » يترصد الموت ذلك الإنسان الطيب الأليف القوى الممتلىء بحب الحياة « زهران » ، وفى « أبى » يصبح الموت الذى اختطف الأب هو محور الرؤية الشعرية فى القصيدة كلها ، وفى (الناس فى بلادى) يكون الموت قدر (عم مصطفى) ذلك الإنسان الطيب الوديع المؤمن الذى عقد الشاعر أواصر صلة عميقة بينه وبين القارىء من خلال تلك الصورة الوديعة التى صوره بها ، وتدور قصيدة (السلام) كلها حول تصوير لحظة احتضار لإنسان يموت ، وفى (عودة ذى الوجه الكئيب) يكون الموت والدمار نهاية ذوى الفضل والأمردين معا ، وفى (عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤) يطالع شبح الموت الشاعر حتى فى عيد ميلاده ، وفى (الملك لك) يختطف الموت الأخ الذى كان يفيض قوة وشبابا وعفوانا ،

وتدور قصيدة « طفل » كلها حول احتضار الحب الطفل وفى « رسالة إلى صديقة » بموت الشيخ محى الدين الدرويش الصوفى الذى كانت تربطه بالشاعر صلات روحانية عميقة ، والذى كان صلة بين قلب الشاعر المجوج وبين السماء وبموته تصرمت أواصر الصفاء بينهما ، وفى « ذكريات » يطالعنا الموت بوجهه مرتين ، حيث يموت البطل فى البداية فى سجنه فى كوخه الذليل ؛ ثم تدب الحياة فيه بعد عام فيهب يبتغى النجاة ، ولكن الموت لايتركه يفلت منه ، فيموت من جديد ميتة الشهيد ، وفى «حياتى وعود» يطالعنا الموت بوجهين مختلفين أيضا ، أولهما موت الحبيبة الأولى للشاعر ، والثانى موت الحب الثانى - رغم بقاء الحبيبة - وفى « نام فى سلام » يكون الموت قدر ثلاث من المعالم النبيلة التى حاولت أن تضحى بحياتها فى سبيل القيم النبيلة ، وهم سقراط ، والمسيح عليه السلام الذى استمد الشاعر ملامح شخصيته من الكتاب المقدس - ومحمد نبيل ، صديق الشاعر الطيار الذى سقطت طائرته على رمال غزة ، والذى يلح موته على وجدان الشاعر إلحاحا شديداً ، حيث يطالعنا من قصيدتين أخريين هما « إلى جندى غاصب ... سأقتلك » و«الشهيد» التى تدور كلها حول موت محمد نبيل ، وأخيرا فى « مرتفع أبدا » يطالعنا الموت حتى من خلال أكثر اللحظات إشراقا وهى لحظة ارتفاع العلم ليصبح عنصرا من عناصر هذه الصور الزاهية .

لقد كانت فكرة الموت تلح إلحاحا شديدا على وجدان الشاعر وتلون أفق رؤيته ، ولفرط سيطرة هذه الفكرة عليه حاول أن يعقد بينه وبينها أواصر ألفة ومودة ، وأن يقدمه فى بعض الأحيان فى صورة لاتخلو من جاذبية ؛ ففى «رسالة إلى صديقة» يقدم الشاعر لموت الشيخ محي الدين صورة ساحرة تفيض نورانية وصفاء:

.. حين مات فاح ريح طيب

من جسمه السليب

وطار نعشه ....

وفى « مات فى سلام » و « سأقتلك » و «مرتفع أبدا » و « الشهيد » يكون الموت شهادة تتضاءل إلى جانبها كل حياة .

الحــب :

والحب فى «الناس فى بلادى» حب رومانسى شفاف ، يحوم فى أغلب الأحيان فى آفاق روحانية رفيعة ... ويكاد المحبوب يتحول إلى معنى تجريدى يند عن التحديد الملموس والتجسد الواقعى ، والشاعر ينادى الحبيبة دائما بألفاظ التقديس والإجلال مثل : ياصديقتى ، ياواحدتى ، يامليكة النساء ، ياسيدتى ، يانجمى الأوحد ، يامسيحى الصغير ، يافتنتى ، ياجنتى ، يا أملا ، يازهرا ، يا طائرا ، ياليلاى ... إلخ .

وحتى حين يحاول الشاعر أن يضفى لونا من الواقعية على ملامح الحبيب ، تظل الصورة التى حاول تكوينها من مجموعة من العناصر المادية أقرب إلى التجريد منها إلى التجسد الواقعى ، ففى « سوناتا » مثلا :

وكان سريرك من صنـدل   وفرشته من حرير الشـآم
وطوقت جيدك بالياسمين   ومسحت كـفك بالعنـبر
وثوبك خيط من الموسلين   وخيط من الذهب الأصفر

إنها صورة - رغم مادية عناصرها - أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع الحقيقى. ومثل هذا مافعله الشاعر فى « أغنية حب » .

وتبقى بعد ذلك قصيدتان فى الديوان أخذ الحب فيهما طابعا ماديا حسيا وهما قصيدتا « منحدر الثلج » و « غزلية » ، ولذا فهما تعدان غريبتين على النسيج العام للرؤية الشعرية فى الديوان :

والحب فى قصائد قليلة فى الديوان حب خصب معطاء ، ودرب من دروب الخلاص التى يلوذ بها الشاعر ؛ فهو فى « سوناتا » ملاذ روحى ورجاء أخير للشاعر يفر إليه من هموم الحياة وجهامتها .

وفى العصر شفتــك يافتنتى   ولم نفترق فى الزحام البليـــد
وقبلت ثــوبك يافتنتى   لأنك أنت رجائى الوحيـــد

وفى « رسالة إلى صديقة » يكون لرسالة الحبيبة تأثير سحرى خارق ، حيث تشفى آلام الشاعر وأوصابه وتقترن فى رؤيته بالمعجزات النبوية (قميص يوسف، ومعجزات عيسى عليهما السلام) :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب
الساق للكسيح
العين للضرير
هناءة الفؤاد للكروب

وفى «أغنية حب» يكون وجه الحبيب خيمة من نور وبيرق الشاعر المنشور .

ولكنه فى معظم القصائد الحب المحبط المهزوم ، فهو فى «طفل» حب محتضر غارب يرثيه الشاعر ، وهو فى « الإله الصغير» حب غادر هاجر ، وهو فى «حياتى وعود» حب محبط مرتين ، هزمه الموت مرة والخيانة مرة أخرى ، وهو فى « الوعد الأخير » ذكريات حب هاجر ، وهو فى « يانجمى يانجمى الأوحد » حب محكوم عليه بالهزيمة والموت لأنه يغالب ظروفاً أعتى منه :

ولأن الأيام مريضة
ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب
لن تجنى منى الحب .

وهكذا تتعانق هذه الخيوط الثلاثة « الحزن » و « الموت » و « الحب » هذا العناق الرائع فى رؤية الشاعر فى هذا الديوان .

الوطن :

الوطن مكون بارز من مكونات الرؤية الشعرية فى ديوان « الناس فى بلادى» ويلاحظ فى القصائد التى تجسد هذا البعد من أبعاد رؤية عبد الصبور الشعرية فى هذا الديوان أن الشاعر كان مفتونا بفكرة « الاستشهاد » ، وكانت هذه الفكرة

تملأ عليه أقطار نفسه إجلالا وإكبارا ، فنجده يتغنى باستشهاد صديقه الطيار محمد نبيل فى ثلاث من قصائد الديوان هى « نام فى سلام » و « إلى جندى غاصب ... سأقتلك » و « الشهيد » ، وفى القصيدة الأولى يقرن تضحية صديقه الشهيد بتضحيات رواد الإنسانية الكبار أمثال سقراط والمسيح عليه السلام ، وفى القصيدتين الآخريين يمتزج الإحساس الذاتى بفقدان الصديق بالشعور القومى امتزاجا شديدا يصعب معه الفصل بين البعدين ، ويختلط بكاؤه لصديقه باعتزازه باستشهاده ، وتذوب ملامح الصديق الفقيد فى ملامح المجاهد الشهيد ، فينساب غناؤه الشجى على هذا النحو فى « الشهيد » :

وحين يوغل المساء أهتف اسمه الحبيب
أدعوه أن يخف لى من أفقه الرحيب
يجىء .. لا يكسر قلبى
ويتكى جنبى على سريرى
لكن عينى تطرفان .. تخشيان
وكيف لى .. وجرحه فى وجهه مصباح
....
وأمس مر ، ثم حيا وجهه الوضىء
هنيهة ، وماج ثوبه على استدارة الأفق
فـــوق ربا المدينة الفساح
وانطفأت جراحه فى صدرها الجرىء
ونور المساء بالجراح
كأنه صباح

وفى « شنق زهران » يخلد الشاعر استشهاد زهران أحد شهداء دنشواى ، وفى « مرتفع أبدا » لا ينسى الشاعر فى لحظة زهوه المنتصرة أن ثمن هذه اللحظة المنتصرة المجيدة كان ألوف الشهداء من أحبابنا الذين ذهبوا كى يحملوا من قلوبهم

ولا يرتفع فوقه العلم . لقد كانت الشهادة قيمة نبيلة من القيم التى امتزجت بوجدان الشاعر وترسخت فيه .

ويطغى على بعض قصائد البعد الوطنى لون من المباشرة والتقريرية والخطابية ، وبخاصة قصيدة « إلى جندى غاضب . . سأقتلك » حيث تسودها نبرة خطابية خشنة الرنين ، تطالعنا منذ عنوانها الخشن الغليظ «سأقتلك» . . . ثم تنساب عبر مطلعها الصاخب الغاضب سأقتلك .

من قبل أن تقتلنى .. سأقتلك
من قبل أن تغوص فى دمى .. أغوص فى دمك
وليس بيننا سوى السلاح
وليحكم السلاح بيننا

وإن كانت هذه النبرة التقريرية العالية لا تلبث بعد ذلك أن تتحول إلى رؤية شعرية شفافة ، ولعل فى عرامة إحساس الشاعر الفورى بالحقد ضد أولئك الذين انتهكوا حرمة الوطن ما يفسر سر هذه النبرة التقريرية الصارخة فى مطلع القصيدة وفى بعض مقاطعها الأخرى .

الفكر :

يلفت النظر فى هذا الديوان أن البعد الفكرى التأملى الذى سوف يصبح أكثر الأبعاد فى رؤية عبد الصبور الشعرية وضوحا فى دواوينه التالية يبدو فى هذا الديوان شديد الخفوت ، ويكاد يتوارى خلف الملامح الأخرى للرؤية الشعرية ، فقد كان إحساسه فى هذا الديوان يغلب فكره ، وكان ينجح فى تحويل الهموم الفكرية إلى أحاسيس نابضة ، ولكننا مع هذا لا نعدم أن نجد قصائد قليلة يغلب عليها التأمل الذهنى ، والانشغال ببعض الهموم الفكرية العامة انشغالا عقليا ، كما فى « الملك لك » مثلا ، و « رسالة إلى صديقة » وبعض القصائد الأخرى .

ولعله مما يتصل بهذا البعد الفكرى فى الديوان انشغال الشاعر ببعض الأفكار

والرؤى الصوفية ، وان كان عبدالصبور فى الغالب يوظف فى « الناس فى بلادى » هذه القيم الصوفية توظيفاً فنيا للتعبير عن بعض أبعاد رؤيته الأخرى أكثر ما يجعل هذه القيم موضوعاً لتأمل ذهنى ، وهذا واضح فى « أغنية ولاء » التى جعل فيها من تجربة « العشق الصوفى » معادلا فنيا لتجربة المعاشاة الشعرية ، وكذلك فى « الملك لك » التى استغل فيها بعض أصداء تجربة الوصول الصوفى للتعبير عن تلك النشوة الروحية الباهرة التى يحسها .

وفى «رسالة إلى صديقة» يفتن عبدالصبور فى تصوير شخصية الصوفى المجذوب الشيخ محيى الدين ، ويجعل من ملامح الصفاء التى تشع من هذه الشخصية وسائل لتصوير بعض أحاسيسه الروحانية الخاصة .

باختصار - فإن البعد التأملى الذهنى فى هذا الديوان يعد أشد أبعاد الرؤية الشعرية فيه خفوتاً .

الأدوات

اللغة :

كان صلاح عبدالصبور يدرك جيدا أن الشعر تشكيل لغوى فى النهاية ، وأن كل المشاعر والأحاسيس والأفكار والمعانى تظل عناصر غير شعرية تتشكل فى أبنية لغوية خاصة وأن هذه الأفكار والأحاسيس تمتزج بهذه الأبنية اللغوية وتتلاشى فيها ،وأن اللغة فى العمل الشعرى ليست أداة توصيل وإنما هى أداة إبداع وخلق ...ولهذا كله حرص عبدالصبور على أن يرهف لغته ويشحذها ويفجر فيها من الطاقات التعبيرية ما يمكنها من استيعاب رؤيته الشعرية بكل أبعادها المتنوعة ، وتجسيدها تجسيدا فنيا .

لقد اهتم عبدالصبور فى هذا الديوان اهتماما كبيرا سواء على مستوى المفردة أو على مستوى التركيب ، فشحن مفردات معجمه بطاقات إيحائية بالغة الثراء حتى لتجد اللفظة الواحدة من ألفاظ هذا المعجم تشع - عبر السياقات المتعددة

التي يضعها فيها ـ بإيحاءات متنوعة إلى حد التناقض .

« فالليل » مثلا نجده يشع بكل معانى الوحشة والرهبة والقسوة فى سياق ما :

وكم ليـلة جمت يافتنتى
وأخرى ظمئت
وكم جمدت عارضى الدماء
وقد وخزتها ليالى الشتاء (الملك لك)

ولكنه فى سياق آخر يفيض بكل معانى الرفق والحنو ، حتى ليغدو ملجأ روحيا يلوذ به الشاعر من النور ذاته :

ياليل ياراحتى ومصباحى وأفراحى وكنى
أبعد رماح النور عنى (عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤)

ومابين هذين الطرفين المتناقضين تتعدد الدلالات الشعرية لليل وتتنوع ، فالليل فى الديوان ليس هذا الليل المعجمى الذى يتجمد عند معنى واحد أو معان محدوده ، وإنما هو الليل الشعرى الذى يعطيه عبدالصبور كل دلالته . . .

وكذلك « النور » نراه مثلا فى قصيدة « الملك لك » يشع بمعانى النشوة الروحية الغامرة والصفاء الباهر على نفس الشاعر :

وأنظر يافتنتى للسماء
ومن بابها الذهبى الضياء
يطىء الدجى بانهمار النجوم
يفور فى وجنتيها السلام

ولكننا نجد هذا النور نفسه فى « طفل » نورا حزينا يقطر شجنا وألما ، فهو مرتبط بذلك المشهد الحزين لموت الحب الطفل ، ودفن الشاعر له بين ضلوعه :

وسدته قلبى المكسور
وجعلت حائطه الدموع
وأنرت من هدبى الشموع

والنور فى لحن يشع بمعانى الإحساس بفداحة التضحية ، وضخامة الثمن الباهظ الذى يدفعه المناضلون فى سبيل واقع أكثر إشرقاالإنسانية :

وإذا يولد فى العتمة مصباح فريد

فاذكرى

زيته نور عيونى وعيون الرفقاء

وأخيرا نجد النور فى « عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤ » نورا عدوانيا فظاً يخشاه الشاعر ويرهبه ويستجير بالليل منه :

النور عملاق يزلزل هدأتى ويهد أمنى

ويرينى المهوى العميق لرحلتى فيريع ظنى

ياليل ياراحتى ومصباحى وأفراحى وكنى

أبعد رماح النور عنى

وهكذا يشحن عبدالصبور مفردات معجمه بدلالات شعرية بالغة الثراء والتنوع ، وهكذا يفجر فى اللفظة طاقات تعبيرية خلاقة لاينفد لها إشعاع بحيث تظل اللفظة جديدة دائما لاتبتذل باستخدامها فى مداول معجمى محدود .

وقد وظف عبدالصبور فى هذا الديوان حتى الإمكانات اللغوية التقليدية توظيفا شعريا ناجحا . فإمكانة « التكرار » مثلا يوظفها سواء على مستوى المفردات أوعلى مستوى التراكيب للإيحاء بملامح رؤيته الشعرية . فى « أغنية حب » مثلا نجده يكرر كلمة « حبيبى » سبع مرات فى المقطع الأول الذى لايتجاوز عدد أبياته الثمانية ، لأن هذه اللفظة تمثل مركز ثقل شعورى خاص فى رؤيته الشعورية فى هذه القصيدة ولهذا يلح عليها هذا الإلحاح رغم استطاعته استبدال الضمير بها . وفى قصيدة « يانجمى . . يانجمى الأوحد » يكرر كلمة « يانجمى » أكثر من عشر مرات لأن هذا النجم هو ومضة الضوء الوحيدة التى تشع خلال الظلمات الكثيفة التى ترين على أفق الرؤية الشعرية فى هذه القصيدة ، ولهذا يتشبث بها الشاعر هذا

التشبث الشديد ويلح عليها بالتكرار ، سواء فى صورتها المفردة ، أو فى صورة التركيب الذى وردت عليه فى عنوان القصيدة « يانجمى . . يانجمى الأوحد » . وفى قصيدة « إلى جندى غاصب . . . سأقتلك » تكرر عبارة « سأقتلك » ثمانى مرات على امتداد القصيدة ، حيث يفتتح بها الشاعر القصيدة فى بيت كامل مستقل مؤلف من هذه العبارة وحدها « سأقتلك » ويختم بها القصيدة جزءا من بيتها الأخير « من قبل أن تقتلنى سأقتلك » ، وبين البداية والنهاية تتردد على امتداد القصيدة ست مرات أخرى مقترنة بهذه العبارة الفظة « من قبل أن تغوص فى دمى أغوص فى دمك » للتعبير عن مدى تغلغل الإحساس بالكراهية لذلك الجندى الغاصب الذى استباح حرمة الوطن فى وجدان الشاعر . وفى « شنق زهران » تتكرر كلمة « زهران » حوالى خمس عشرة مرة فى القصيدة مرتبطة بمعانى الوداعة والتفتح وحب الحياة .

ويبرع عبدالصبور فى توظيف التكرار بالنسبة للتراكيب حيث يتصرف فيه فلا يغدو تكرارا نمطيا جامدا وإنما يتنوع من موضع إلى آخر ، مشحونا فى كل موضع بإيحاءات جديدة . فى قصيدة «أبى» التى يمثل موت الأب محورها الشعورى الأساسى الذى تدور حوله كل المكونات النفسية والشعورية الأخرى يكرر الشاعر العبارة التى تجسد هذا المحور « وأتى نعى أبى » خمس مرات ، متصرفا فى صورة التكرار فى كل مرة من المرات الخمس ، فهى يفتتح القصيدة بهذين البيتين :

وأتى نعى أبى ذاك الصباح

نام فى الميدان مشجوج الجبين

ويختم القصيدة بنفس البيتين بعد أن يحذف عبارة « ذاك الصباح » من البيت الأول ثم يكررهما فى منتصف القصيدة ، وتتكرر عبارة « وأتى نعى أبى » وحدها مرتين أخريين ، وتتكرر حولها بعض العبارات الأخرى المرتبطة بها شعوريا ، مثل « وبأقدام تجر الأحذية . وتدق الأرض فى وقع منفر . طرقوا الباب علينا » التى يكررها

الشاعر بدورها عدة مرات مع بعض التصرف فى تشكيلها ، ومثل عبارة « مطر يهمى وبرق وضباب » ، وعبارة « كان فجرا موغلا فى وحشته » . . . تتكرر هذه التراكيب بصور مختلفة « تتوالى ، وتتوازى ، وتتقاطع ، وتتعانق ، ويتولد من تكرارها المتنوع إحساس ثقيل بالحزن نجح الشاعر نجاحا كبيرا فى توظيف هذا التكرار لتجسيده .

وفى أكثر من قصيدة من قصائد « الناس فى بلادى » يستخدم عبد الصبور التكرار لأداء وظيفة فنية خاصة وهى الإيحـــاء بأن الرؤية الشعرية فى القصيدة دائرة نفسية مغلقة حيث يعود فى نهاية القصيدة إلى نقطة البدء التى انطلق منها عن طريق تكرار العبارة التى افتتح بها القصيدة فى نهايتها ، كما فى قصيدتى « أبى » و « إلى جندى غاصب . . . سأقتلك » اللتين ختمهما بنفس العبارة التى افتتحهما بها ، وأحيانا يمتد التكرار فى مثل هذا الموقع ليشمل مقطعا كاملا ، كما فى قصيدة « الإله الصغير » التى اختتمها الشاعر بنفس المقطع الذى افتتحها به وهو :

كان لى يوما إله   وملاذى كان بيته
قال لى إن طريق الورد وعر .. وارتقيته
وتلفت   ورائى   وورائى ماوجدته
ثم أصغيت لصوت الريح تبكى ، فبكيته

وأحيانا يوظف الشاعر التكرار لأداء وظيفة أخرى وهى اتخاذه نقطة انطلاق ينطلق منها الشاعر إلى تسجيل كل بعد من أبعاد رؤيته الشعرية المتنوعة المرتبطة بالعبارة المكررة ، ففى قصيدة الأطلال يفتتح الشاعر كل مقطع من مقاطع القصيدة النسعة بعبارة « أطلال .. أطلال » لينطلق منها إلى رصد الأبعاد النفسية المتعددة .

وفى بعض الأحيان يكون التكرار تكرارا نغميا ، لا يكرر فيه الشاعر كلمة أو عبارة وإنما يكرر إيقاعا نغميا ، وفى مثل هذا الموقع تكون وظيفة التكرار

موسيقية أكثر منها دلالية . فى « شنق زهران » مثلا يقول الشاعر :

شب زهران قويا ... ونقيــــا
يطــأ الأرض خفيفا ... وأليفا

فنحس أن كلمتى « نقيا » و« أليفا » إنما هما تكراران نغميان لكلمتى « قويا » و « خفيفا » والتكرار هنا يؤدى وظيفة موسيقية أشبه بتلك الوظيفة التى تؤديها كلمة « يبابا » مثلا فى عبارة « خرابا يبابا » .

بقى قبل أن نترك الحديث عن لغة عبد الصبور الشعرية فى هذا الديوان أن نشير إلى تلك المحاولة التى قام بها فى قصيدة « حزن » لاستخدام لغة الحياة اليومية استخداما شعريا ، حيث استخدم فى هذه القصيدة بعض العبارات الشائعة فى لغة التخاطب اليومى مثل :

فشربت شايا فى الطريق
ورتقت نعـــلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قــل عشرة أو عشرتين

وقد أثارت هذه المحاولة فى وقتها جدلا نقديا طويلا ، ويبدو أن صلاح عبد الصبور اقتنع بعدم ملاءمتها ، فلا أذكر أنه عاد إليها مرة أخرى . فلا شك أن اللغة الشعرية تمثل أعلى مستويات اللغة وأكثرها جلالا ، وهناك هوة واسعة ـ فى العربية ـ بين لغة التخاطب اليومى واللغة الفصحى حتى فى أبسط مستوياتها فضلا عن مستواها الشعرى الرفيع ، وإذا كان هناك محاولات ناجحة فى بعض اللغات الأوربية لتوظيف لغة الحياة اليومية فى الشعر فذلك لأن الفارق بين اللهجات الدارجة واللغة الفصحى فى هذه اللغات ليس فى اتساع الهوة التى تفصل بين الفصحى ولهجاتها الدارجة فى العربية .

الصور والرموز :

كانت الصورة أداة عبد الصبور الشعرية الأولى لتشكيل رؤيته الشعرية فى ديوانه الأول . والصورة الشعرية فى هذا الديوان عالم شديد الثراء والتنوع ، تتراوح فى طبيعتها ما بين أشد الأشكال بساطة وأكثرها تركيبا وتعقيدا ، وتتنوع مصادر مواردها بتنوع ثقافة الشاعر ورحابة انفتاحه على الكون ، وتتعدد وظائفها بتعدد أبعاد الرؤية الشعرية وتنوعها فى الديوان .

ويلجأ عبد الصبور فى هذا الديوان كثيرا إلى وسائل التصوير التقليدية من تشبيه واستعارة وكناية ، وإن كان فى معظم الأحوال يوظف هذه الأشكال التقليدية توظيفا فنيا جديدا للإيحاء بأبعاد نفسية وشعورية لم تكن الوهذه سائل عادة توظف للتعبير عنها ، وكان هذا يدفعه أحيانا إلى الإغراب فى تشكيل هذه الصور ، وتأليفها من عناصر متباعدة لا يبدو بينها للوهلة الأولى ترابط ملموس .

ويحتل التشبيه بالذات مكانة واضحة بين وسائل التصوير التقليدية فى هذا الديوان ، وإن كانت الصورة التشبيهية فى معظم الأحيان لا تقتصر على مجرد إبراز التشابه الحسى بين عناصر متشابهة حسيا وإنما كان يلتمس الصلات النفسية والروحية الخفية بين هذه العناصر ؛ لحين يقول مثلا فى « رسالة إلى صديقة » :

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب
أنفـــاس عيسى تصنع الحياة فى التراب
الساق للكسيح
العين للضرير ... إلخ

فإن الشاعر هنا يعتمد على صور تشبيهية لا تقوم على أساس رصد التشابه الحسى بين العناصر المكونة للصورة وتسجيله ، وإنما ترصد التشابه الروحى العميق بين خطاب الصديقة ومعجزات الأنبياء عليهم السلام ، كقميص يوسف ، وقدرة عيسى على إخراج الموتى وشفاء المرضى بإذن الله ، ويكمن هذا التشابه

فى ذلك التأثير الخارق غير العادى الذى يجمع بين رسالة الصديقة وهذه المعجزات النبوية الكريمة ... وقد نجحت الصور التشبيهية فى الإيحاء بكل هذا .

وفى قصيدة « الناس فى بلادى » يجمع الشاعر فى مستهل القصيدة بين مجموعة من الصور التشبيهية التى يقوم بعضها على أساس العلاقات العادية المألوفة ، وبعضها الآخر على أساس علاقات أكثر خفاء وعمقا ، ولكن هذه الصور تتفاعل فيما بينها لتكون صورة كلية يتبل فى إطارها اعتماد بعض العلاقات السطحية المألوفة أساسا لتشكيل الصورة التشبيهية ، يقول الشاعر فى مطلع القصيدة :

الناس فى بلادى جارحون كالصقور
غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر
وضحكهم يئز كاللهيب فى الحطب

فالصورة الأولى تقوم على أساس تشابه مبتذل بين الإنسان الجارح والصقر ، على حين تقوم الصورة الثانية على أساس نفسى غير محدود ، إذ ليس ثمة تشابه محسوس بين غناء الناس وبين رجفة الشتاء فى ذؤابة الشجر ، وإنما هو الأثر النفسى الخفى ... أما الصورة الأخيرة فعلى الرغم من أنها تبدأ من علاقات حسية قائمة على أساس سمعى بين عنصرى التشبيه ، فإنها تتجاوز هذه العلاقات المحسوسة بين الضحك وأزيز اللهيب فى الحطب إلى آفاق نفسية أكثر عمقا ورحابة .. فذلك الضحك الظاهرى يختزن وراءه ثورة كامنة ، وغضباً خبيئاً .. وهكذا ينجح الشاعر فى توظيف تلك الصور التشبيهية القائمة على أساس علاقات حسية بين عناصرها توظيفا فنيا للإيحاء بالأبعاد النفسية والشعورية للرؤية الشعرية .

ولكنه فى أحيان قليلة يخفق فى توظيف تلك الصور التشبيهية الحسية ، حين يطغى عليه الاهتمام بتسجيل التشابه الحسى السطحى بين عناصر الصورة ، دون أن يحمل هذا التشابه أية أبعاد نفسية أو شعورية ؛ ففى « رسالة إلى صديقة » ، وفى سياق يفيض شفافية وروحانية يتحدث فيه الشاعر عن زيارة الشيخ محى الدين له فى المنام ، يخرجنا الشاعر من صفاء هذه الروحانية بصورتين تشبيهيتين حسيتين:

بالأمس زارنى ، ووجهه السمين يستدير مثل دينار ذهب

ومقلتاه حلوتان ... جرتان من عسل

وهكذا تتنافر هاتان الصورتان الحسيتان مع السياق الروحانى العام وتفسدانه .

وكما اعتمد الشاعر فى بناء صوره على الوسائل التقليدية اعتمد أيضا على البناء الواقعى غير المجازى للصورة ، حيث كان يصوغ بعض الصور الخالية من أى استخدام مجازى للكلمات ، ومع ذلك تؤدى هذه الصورة وظيفتها الفنية أتم ما يكون الأداء . فى « شنق زهران » مثلا يرسم الشاعر لزهران مايشبه أن يكون بطاقة هوية شديدةالبساطة والتأثير ، مستخدما مجموعةمن الصور الواقعية الحقيقية الخالية تماما من كل استخدام مجازى للألفاظ :

كان زهران غلاما

أمه سمراء ، والأب مولد

وبعينيه وسامة

وعلى الصدغ حمامة

وعلى الزند أبو زيد سلامة

ممسكا سيفا ، وتحت الوشم نبش كالكتابة

اسم قرية

دنشــــواى

شب زهران قويا . . . ونقيا

يطأ الأرض خفيفا . . . وأليفا

كان ضحاكا . . . ولوعا بالغناء

وسماع الشعر فى ليل الشتاء

وهكذا تتوالى الصور عفوية بسيطة بساطة ذلك الإنسان الذى يرسم الشاعر ملامح شخصيته المادية والنفسية .

وعلى كثرة استخدام عبد الصبور لمثل هذه الوسائل التقليدية فى تشكيل صوره ، فإن القدر الأعظم من هذه الصور كان يعتمد فى تشكيله على الوسائل الحديثة ، من مثل تراسل الحواس ، ومزج المتناقضات ، والتجميع ، بمعنى بناء الصورة من مجموعة من الشذرات المتناثرة التى يؤلف بينها الشاعر ليتولد من هذا التأليف صورة كلية ذات تأثير نفسى خاص ، وغير ذلك من وسائل التشكيل الشعرى التى أصبحت من أبرز سمات الحركة الشعرية الجديدة . ويقوم التشخيص بدور أساسى فى تشكيل كثير من صور الديوان الشعرية ، وعلى الرغم من أن التشخيص وسيلة فنية عرفها شعرنا القديم فإنها لم تشع فيه شيوع الوسائل التقليدية المعروفة ، ولكن هذه الوسيلة شاعت شيوعا كبيرا فى نتاج الشعراء الجدد ، وقد استغلها عبد الصبور استغلالا بارعا فوجدنا المشاعر والأحاسيس والمعانى التجريدية ومظاهر الطبيعة الجامدة . . . نرى كل ذلك كائنات حية تفيض بالحيوية والنشاط ؛ نجد الحزن مثلا فى « شنق زهران » يمشى إلى الأكواخ تنين له ألف ذراع ، وفى «الحزن» نجد الحزن يفترش الطريق ، ونجده حزنا ضريرا ، وصموتا .. إلخ . وفى الرحلة نرى « الصبح يدرج فى طفولته ، والليل يحبو حبو منهزم » وفى « أناشيد غرام » يشخص الشاعر القمر والنسيم والليل ويعقد بينه وبينهم أواصر صلة حميمة ويحملهم رسله إلى المحبوبة ويحاورهم ويحاورونه . . . وهكذا تتحول كل هذه العناصر التجريدية والجامدة إلى كائنات تتنفس وتتحرك وتحس وتضفى على القصائد حيوية متجددة .

أما تراسل الحواس والمدركات ومزج المتناقضات ، وغير ذلك من وسائل التشكيل التى تعبث بالعلاقات المألوفة بين الأشياء فهى شديدة الشيوع فى الديوان ، فنجد النغم يورق فى النفس أدغالا حزينة ، والأفق مختنق الغبار ، والكلمات غمائم ، ونسمع الموسيقى حفيفا ، ونرى الرؤى تقطف وتجمع ، والحياة تموت فى العينين ، والبسمة بيضاء ، والنجوم سوداء ... والأمثلة لهذه الوسائل لا تنتهى .

ولكن ثمة وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية جديرة بالإشارة وهى بناء الصورة عن طريق تجميع مجموعة من العناصر المتناثرة التى قد لا يكون لأى

منها دلالة واضحة ، ولكن تجميعها فى صورة شعرية واحدة يجعلها قادرة على إحداث تأثير نفسى خاص تتآزر كل هذه العناصر على إحداثه . فى قصيدة «أبى» مثلا تطالعنا مثل هذه الصورة البارعة القائمة على أساس التجميع :

مطر يهمى . . . وبرق . . . وضباب

ورعود قاصفة .

قطة تصرخ من هول المطر

وكلاب تتعاوى

فالشاعر يشكل هذه الصورة التى تترك فى النفس إيحاء قويا بالوحشة والأسى واللوعة من مجموعة من الشذرات المتناثرة التى تتفاعل فى إطار هذه الصورة لتحدث هذا الأثر النفسى العميق . . . وهذه الوسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشديدة الشيوع بدورها فى الديوان تعد أثرا من آثار استفادة الشاعر من الفنون الأخرى ، فهى تشبه المونتاج السينمائى القائم على أساس الترابط .

أما « الرموز » فإن عبدالصبور فى هذا الديوان يبدع مجموعة من الرموز الخاصة التى شاعت بعد ذلك فى شعر الشعراء من بعده حتى ليمكن القول إنه وضع فى هذا الديوان أسس معجم رمزى - على الرغم مما فى هذا التعبير من تناقض وقد استمد بعض رموزه من الطبيعة ومن الحياة المعاصرة ، كما استمد بعضها الآخر من التراث ، ولكنه فى كل الأحوال كان يعكف على طرفى الرمز ينسج بينهما خيوط علاقة رمزية عميقة فى دأب واقتدار ، فى قصيدة « طفل » يرمز عبدالصبور بالطفل إلى ذلك الحب النضير الوديع المحتضر ، ويبدأ عنصرا العلاقة الرمزية - الطفل والحب - فى التفاعل منذ بداية القصيدة ليعطى كل منهما للآخر ويأخذ منه ، ومن خلال هذا التفاعل الخلاق تنمو معه القصيدة .

وفى «رحلة فى الليل» يرمز فى مقطع « أغنية صغيرة » بالأجدل المنهوم والطائر الصغير وفرخه الزغيب إلى ذلك الندر الغاشم الذى يترصد كل ماهو برىء ووديع فى الحياة . وفى « أغنية ولاء » ينسج خيوط علاقة رمزية عميقة بين التجربة الصوفية

التجربة الشعرية ، وبين المعشوق فى التجربة الصوفية والشعر ، وبين العاشق الصوفى والشاعر ، وتتشابك هذه الخيوط وتتلاحم .

وفى « هجم التتار » يوظف الشاعر رمز التتار بكل ما ارتبط بهذا الرمز من دلالات الوحشية والهمجية والعدوان ليرمز به إلى قوى العدوان الثلاثى على مصر عام ١٩٥٦ ، وفى « رحلة فى الليل » يرمز بالسندباد ومغامراته إلى الشاعر ومعاناة الإبداع الشعرى . وهكذا يستمد عبد الصبور الكثير من رموزه من التراث ، وهو فى هـــذه الرموز التراثية يضفى على معطيات التراث التراث التى يوظفها كرموز أبعاد رؤيته المعاصرة ، ويترك الدلالة التراثية لهذه المعطيات تتفاعل مع الدلالات المعاصرة التى يضفيها عليها ، ومن خلال هذا التفاعل تنمو العملية الرمزية كما رأينا فى تحليل مقطع « السندباد » من « أغنية فى الليل » .

توظيف الموروث :

يضرب عبدالصبور بجذوره فى أعماق تراث بالغ الغنى والرحابة فى هذا الديوان ، ويحتاج من كنوز هذا التراث ما يثرى به تجربته الشعرية . وموروث عبدالصبور فى هذا الديوان موروث ثرى متنوع ، لا ينحصر فى إطار التراث العربى والإسلامى ، وإنما يرحب ليشمل التراث الإنسانى كله ، وفى مقدمة هذا التراث بالطبع الموروث العربى والإسلامى .

وقد فتن عبد الصبور بالموروث الصوفى بصفة خاصة ، فاستمد منه فى أكثر من قصيدة ؛ ففى « رسالة إلى صديقة » يستعير ذلك الجو الصوفى الشفاف الذى يفيض بالصفاء والذى يمثله الشيخ محيى الدين ذلك الصوفى الشيخ الذى افتتن به عبد الصبور وتأنق فى تصوير ملامحه الصوفية ، وإلى جانب استعارته من الجو الصوفى استعار المعجم الصوفى فى ذلك الحوار الذى كان يدور فى القصيدة بينه وبين الشيخ محيى الدين ، بل واستعار بعض المأثورات الصوفية فى هـــذا الحوار .

وفى « أغنية ولاء » يستثير الشاعر تجربة الوجد الصوفى ليصور من خلالها تجربة الشاعر مع الشعر ، كما يوظف فى نفس القصيدة بعض مفردات المعجم الصوفى ، وبعض النغم الصوفية للإيحاء بروحانية التجربة الشعرية وضرورة تجرد الشاعر لها وفنائه فيها ، وفى « الملك لك » يوظف النشوة الصوفية للتعبير عن ذلك الفرح الروحانى الغامر الذى يغمر أرجاء نفسه .

كما استعار من التراث الدينى كثيراً من المعطيات ووظفها توظيفاً فنياً موفقاً، كتوظيفه لقميص يوسف ومعجزات عيسى عليهما السلام فى « رسالة إلى صديقة» وقد استعار شخصية المسيح عليه السلام فى أكثر من قصيدة ، ومثل استعارته لفكرة التجرد فى عملية الإحرام فى الحج فى قصيدة « أغنية ولاء » .

واستعار عبد الصبور من الموروث الشعبى عناصر كثيرة وظفها توظيفا شعريا بارعا ، مثل استعارته لشخصية السندباد فى قصيدة « رحلة فى الليل » ، واستعارته لقالب « الحدوتة » الشعبية وبعض أدواتها ولوازمها الأسلوبية فى « شنق زهران » مثل « كان ياما كان » والتى تكررت فى القصيدة أكثر من مرة :

كان ياما كان . . . أن زفت لزهران جميلة

كان ياما كان . . . أن أنجب زهران غلاما وغلاما

كان ياما كان . . . أن مرت لياليه الطويلة

وفى « الملك لك » يستعير الشاعر بعض الموروثات الشعبية ، وبعض أبطال القصص الشعبى كالغول والسندباد .

وكما استعار عبد الصبور من الموروث التاريخى بعض المعطيات كالتتار مثلا فى قصيدة « هجم التتار » .

أما الموروث الإنسانى العام فى هذا الديوان فتتنوع مصادره ، فيستعير من

التراث الإغريقي بعض المعطيات ، كاستعارته لشخصية أبي الهول في قصيدة « عودة ذي الوجه الكئيب » حيث صور الشاعر صنيع ذي الوجه الكئيب بصنيع أبي الهول بأهل طيبة في أسطورة « أوديب » ، كما استعار شخصية « هرقل » بشكل عابر في قصيدة « أبي » ، واستعار شخصية سقراط وبعض تراثاته ، وبخاصة مشهد موته سعيداً في سبيل فكره ، وفي سبيل المعرفة ، وعبارته الشهيرة « اعرف نفسك » ، وذلك كله في قصيدة « نام في سلام » التي يقرن فيها الشاعر بين استشهاد صديقه محمد نبيل وبين تضحيات رواد الإنسانية العظام في سبيل مثلهم العليا ، ففي مطلع القصيدة يسوق إلينا الشاعر مشهد موت سقراط مبتسما قريراً بين تلاميذه المندهشين لاستقباله الموت بهذه الرغبة الملحة :

ومات ذلك الوديع دونما احتفال

معلماً ورائداً في سنة الكمال

أما التلاميذ الذين أنفقوا أيامهم محبة للحكمة

فقد تهامسوا : « أيبسم المعلم ؟! »

عندئذ أجاب أكثر الشباب فطنة :

« ألم يقل لنا المعلم الشهيد حكمة الأجيال :

يا أيها الإنسان . . اعرف نفسك »

وهو يموت وادعا لأنه عرف . : .

وعبدالصبور يقرن شخصية سقراط في هذه القصيدة بشخصية المسيح عليه السلام التي استمد ملامحها من الكتاب المقدس باعتبار أن كلا منهما ضحي بحياته في سبيل مبادىء عليا .

ومن الكتاب المقدس أيضا يستلهم عبد الصبور معجم نشيد الإنشاد فى قصيدة « أغنية حب » وبخاصة فى مطلعها :

وجه حبيبى خيمة من نور

شعر حبيبى حقل حنطة

خدا حبيبى فلقتا رمان

جيد حبيبى مقلع من الرخام

وقد استلهم عبدالصبور الموروث الأدبى الأوربى استلهاما بارعا فى قصيدة « لحن » التى وظف فيها موروث أديبين كبيرين هما شكسبير وإليوت ، فهو يعتمد فى الهيكل العام للقصيدة على مسرحية «روميو وجوليت» لشكسبير وبخاصة مشهد الشرفة ومد جولييت لروميو حبلا من شرفتها :

جارتى مدت من الشرفة حبلا من نغم

نغم قاس رتيب الضرب منزوف القرار

نغم كالنار . .

ثم يستعير بعد ذلك بعض عبارات الحوار الذى دار بين روميو وجولييت فى المشهد الثانى من الفصل الثانى فى المسرحية :

— « أشرق يافتنتى »

— « مولاى »

— « أشواقى رمت بى »

— « آه لاتقسم على حبى بوجه القمر

— ذلك الخداع ، فى كل مساء

يكتسى وجهاً جديداً »

ثم يزج بعد ذلك بين هذا التراث الشكسبيرى وبين تراث إليوت ، حيث يستعير

بعض أبيات قصيدتيه المشهورتين « أغنية العاشق ج . ألفرد بروفروك » و « الرجال الجوف » ليدمج هذه الأبيات فى الحوار الذى يدور بينه وبين الحبيبة والذى استمد بعض عباراته كما رأينا من شكسبير ، وهو يستعير من القصيدة الأولى : « جارتى لست أميرا ، لا ولست المضحك المرواح فى قصر الأمير » ومن الثانية « إننى خاو ومملوء بقش وغبار » . . وهو يحدث بالطبع بعض التحوير فى النصوص المستعارة لتلائم السياق .

على هذا النحو الثرى يتنوع تراث عبدالصبور ، ويتعانق التراث القومى مع التراث الإنسانى العام هذا العناق البارع الرائع .

البناء الدرامى :

كان عبدالصبور شاعرا دراميا منذ ديوانه الأول ، فالنزعة الدرامية واضحة فى الكثير من قصائد هذا الديوان التى يبنيها بناء دراميا معتمدا على استعارة بعض أدوات وتكنيكات الأجناس الدرامية ، فهو يستعير من المسرحية عدة تكنيكات فى مقدمتها تعدد الأصوات ، والصراع ، والحوار ، فالكثير من قصائد الديوان لا يتألف من صوت غنائى واحد وإنما من مجموعة من الأصوات المتحاورة والمتصارعة . . .

فى قصيدة « رحلة فى الليل » تتعدد الأصوات وتتحاور ، ويلجأ الشاعر إلى تقسيم القصيدة إلى مجموعة من المقاطع التى يحمل كل منها عنوانا مستقلا للإيحاء بتعدد الأصوات فيها ، وتحمل مقاطع القصيدة الستة العناوين التالية على الترتيب :
١ ـ بحر الحداد ٢ ـ أغنية صغيرة ٣ ـ نزهة فى الجبل ٤ ـ السندباد ٥ ـ الميلاد الثانى ٦ ـ إلى الأبد . وتتعدد الأصوات فى هذه القصيدة وتتصارع وتتحاور حتى فى إطار المقطع الواحد ، وقد رأينا الصراع بين السندباد المغامر الجواب والندمان الكسالى فى مقطع « السندباد » . . والشاعر لا يكتفى بالحوار النفسى بين الصوتين ، بل يوظف أسلوب الحوار المسرحى بكل مقوماته

بما فى ذلك وضع أسماء أطراف الحوار خارج النص ، حيث يضع اسم السندباد والندامى خارج السياق وخارج إطار الوزن على النحو التالى :

السندباد : لاتحك للرفيق عن مخاطر الطريق

إن قلت للصاحى انتشيت ، قال : كيف ؟

(السندباد كالإعصـــار ، إن يهدأ يمت)

الندامى : هذا محال سندباد أن نجوب فى البلاد . . . الخ

وفى « رسالة إلى صديقة » يسوق الشاعر مشهدا مسرحيا آخر بطلاه الشاعر والشيخ محي الدين صوفى حارته الذى يزوره فى المنام ويدور بينهما حوار صوفى شفاف يخلقه الشاعر بلون من الحلم يزيد من صفائه وشفافيته ، ويتحاور الصوتان على هذا النحو :

ـ ياصاح . . أنت تابعى

فقم معى

رد مشرعى

فالأمر فى الديوان : قم

ـ ياشيخ محي الدين إنى كسير

لا يكسر الجناح يا إنسان . . والإنسان داء قلبه النسيان

ياشيخ محي الدين إنى صغير

ـ بل كلنا صغار . . المحبوب وحده الكبير

وينتهى المشهد نهاية درامية ، حيث يختفى الشيخ محي الدين كما جاء دون أن يعرف الشاعر كيف اختفى أو إلى أين ذهب .

وفى المقطع الرابع من « أناشيد غرام » يوظف الشاعر مشهدا مسرحيا آخر أبطاله هذه المرة هم النهر والنسيم والليل ـ الذين يشخصهم الشاعر ويجعلهم رسله

إلى محبوبته ـ بالإضافة إلى الشاعر ومحبوبته ، ويدور بين أبطال المشهد حوار شعرى بارع يضفى على المقطع درامية واضحة .

ولا يكتفى عبدالصبور باستعارة التكنيكات المسرحية العامة ، وإنما يعمد فى بعض الأعمال إلى استلهام أعمال مسرحية محددة كما فعل فى قصيدة «لحن» التى استلهم فيها كما سبقت الإشارة ـ بالإضافة إلى استعارة بعض التكنيكات المسرحية العامة مثل تعدد الأصوات والحوار ـ مسرحية « روميو وجولييت » لشكسبير ؛ فيبنى هيكل القصيدة كله على أساس مشهد الشرفة فى هذه المسرحية ، ويقتبس فى الحوار الذى دار بينه وبين المحبوبة بعض عبارات شكسبير فى المسرحية .

وكما استعار عبدالصبور من المسرحية استعار أيضا من فن القصة بعض تكنيكاتها ووسائلها الفنية : مثل أسلوب القص ، والارتداد (الفلاش باك) . والمونولوج الداخلى . . . وغير ذلك من أدوات الفن القصصى والأمثلة على ذلك كثيرة ؛ فقطع « أغنية صغيرة » من قصيدة « رحلة فى الليل » يلعب عنصر القص فيها الدور الأول بين الأدوات الشعرية ، وكذلك فى قصيدة « ذكريات » و « حياتى وعود » وغير ذلك من القصائد التى يقوم عنصر القص فيها بالدور الأساسى فى التوصيل .

أما الارتداد فيوظفه الشاعر كثيرا وبخاصة فى القصائد المعتمدة على عنصر القص ، ففى هذه الأعمال كثيرا ما يرتد من اللحظة الحاضرة إلى لحظة أو لحظات فى الماضى تطىء هذه اللحظة الحاضرة وتضفى لونا من التنوع والتركيب على السياق ففى «رسالة إلى صديقة» يرتد من لحظة حديثه عن سئمه وزيارة الشيخ محي الدين له فى المنام إلى ماضى علاقته بالشيخ فى حياته ، ثم ذكريات موته ، ثم يعود مرة أخرى إلى اللحظة الحاضرة ويقص على صاحبته الحوار الذى جرى بينه وبين الشيخ فى المنام ، وتمتزج التكنيكات الروائية بالتكنيكات المسرحية امتزاجا بارعا يبرز درامية البناء فى هذه القصيدة . وفى « الملك لك » يرتد الشاعر إلى الماضى أكثر من مرة ثم يعود إلى اللحظة الحاضرة ، وكذلك فى « أبى » تتكرر عملية

الارتداد أكثر من مرة ، حيث يرتد الشاعـــر من اللحظة الحاضرة إلى الماضى ليسترجع بعض ذكريات الأسرة مع الأب ، ثم يعود إلى الحاضر من جديد . . . وهكذا . . .

أما « المونولوج الداخلى » فلم يلجأ إليه الشاعر كثيراً فى هذا الديوان ، ومن أمثلته القليلة ماجاء فى نهاية قصيدة « الحزن » حيث يدور بين الشاعر وصديقه حوار يؤكد فيه الصديق أنهم سوف ينتصرون على الحزن ويقهرونه ، ولكن فى أعماق الشاعر يهجس صوت داخلى عميق يردد :

ياصاحبى زوق حديثك ، كل شىء قد خلا من كل ذوق
أما أنا فلقد عرفت نهاية الخدر العميق
الحزن يفترش الطريق

وبالإضافة إلى فنى المسرحية والقصة استلهم عبدالصبور فى هـذا الديوان بعض تكنيكات فن السينما وبخاصة أسلوب المونتاج ، حيث أفاد فى بناء بعض صوره بأسلوب المونتاج على أساس الترابط ، وهو أسلوب يقوم على أساس تجميع مجموعة من اللقطات المفردة المتناثرة غير المترابطة ، ومن خلال تجميع هـذه اللقطات فى مشهد واحد يمكن إحداث تأثير معين وإثارة أحاسيس معينة لم تكن هذه اللقطات لتثيرها لو أنها قدمت مفردة أو مرتبة على نحو آخر . أفاد عبدالصبور من هذا الأسلوب فى تشكيل بعض الصور المبنية على أساس تجميع بعض الشذرات والعناصر المبعثرة التى تكتسب من خلال تجميعها قدرة على إحداث التأثير النفسى المراد فى قصيدة « هجم التتار » مثلا حين يريد الشاعر تجسيد الهزيمة وتكثيف الإحساس بالحزن والقهر . يلجأ إلى هذا الأسلوب فى بناء الصورة فيجمع مجموعة من العناصر المتناثرة على النحو التالى :

الراية السوداء ، والجرحى ، وقافلة موات
والطبلة الجوفاء ، والخطو الذليل بلا التفات
وأكف جندى تدق على الخشب
لحن السغب

فكل هذه لقطات متناثرة استطاع الشاعر عن طريق تجميعها والتأليف بينها أن يحدث الأثر النفسى المطلوب ، مستلهما أسلوب المونتاج على أساس الترابط . واللجوء إلى مثل هذه الوسيلة فى تشكيل الصور يحتاج من الشاعر رهافة خاصة فى اقتناص اللقطات الدالة القادرة على التفاعل معاً لإحداث التأثير المطلوب . .

ويعود الشاعر فى نفس القصيدة إلى استخدام نفس الوسيلة مرة أخرى فى تصوير جو الكآبة والقهر والحزن الذليل الذى يخيم على معسكر الأسرى :

فى معزل الأسرى البعيد
الليل والأسلاك ، والحرس المدجج بالحديد
والظلمة البلهاء ، والجرحى ، ورائحة الصديد
ومزاح مخمورين من جند التتار . . .

وواضح أن أى معطى من المعطيات المتناثرة التى تتألف منها هذه الصور التجميعية لا يستطيع أن يعطى وحده إحساسا متكاملا ، لأن معظم هذه المعطيات أبنية لغوية ناقصة ، فهى مبتدآت بلا أخبار ، ولكن تجميعها والتأليف بينها على هذا النحو هو الذى يكسبها دلالتها الشعرية وقدرتها على الإيحاء والتأثير .

الموسيقى :

يتراوح الشكل الموسيقى المستخدم فى الديوان مابين الشكل الكلاسيكى الموروث والشكل الحر فى أكثر صوره تحررا وجدة ، وإن كان الشكل الحر هو الأكثر شيوعا حيث كتب به ثلثا القصائد فى الديوان ، على حين أن بعض قصائد الثلث الآخر المكتوب بالشكل الكلاسيكى يقترب إلى حد كبير من الشكل الحر ، لتحرر الشاعر فيه من كثير من التزامات الشكل الموروث . والملاحظ أن الديوان خلا من أية قصيدة موحدة القافية ، فكل القصائد الملتزمة للشكل الموروث بناها الشاعر على قواف متعددة مقطعية تتغير فى كل مقطع .

كما حاول عبد الصبور تجريب بعض القوالب الموسيقية الغربية كقالب « السوناتا » الذى كتب عليه قصيدة تحمل نفس العنوان « سوناتا » .

والقصائد التى استخدمت الشكل الكلاسيكى فى الديوان إحدى عشرة قصيدة، منها ثلاث من « المتقارب » ، واثنتان من « الكامل » واثنتان من « الخفيف ومجزوئه» وواحدة من كل من «الرمل» و « الرجز » و « المجتث» و « السريع » .

أما القصائد الحرة فقد فاز « الرجز » منها بالحظ الأوفر ، حيث حظى بتسع من القصائد العشرين الحرة فى الديوان ، بينما توزعت القصائد الإحدى عشرة الأخرى بين « الكامل » (خمس قصائد) و « الرمل » (ثلاث قصائد) وكل من « المتقارب » و « الخبب » (قصيدة واحدة) .

وبقيت قصيدة من القصائد الحرة فى هذا الديوان لها أهمية تاريخية خاصة وهى قصيدة « أناشيد غرام » التى قام الشاعر فيها بالجمع بين أكثر من وزن ، بل جمع فيها بين الشكل الحر والشكل الكلاسيكى ، وقد كتب الشاعر المقاطع الحرة فى القصيدة على وزنين من أكثر الأوزان العربية تحرراً واقترابا من النثرية وهما الرجز - الذى كتب به ثلاثة من مقاطع القصيدة الخمسة - والخبب - الذى كتب به مقطع واحد - أما المقطع المكتوب بالشكل الكلاسيكى فقد اختار له الشاعر وزنا من أشد الأوزان العربية فخامة وجزالة وعراقة وهو وزن الطويل ، وهكذا يتردد الإيقاع فى القصيدة بين طرفى النقيض ، أقصى التحرر إلى حد القرب من النثرية ، وأقصى الالتزام إلى حد النمطية . . . فبينما يسير إيقاع المقطع الثانى حرا طليقاً على هذا النحو :

حبك

عصفور ينقر فى بيدر

قلبى بيدر

عيناك نعاس مخمور

والخصلة ظلى من وهج الخدين

يأتى إيقاع المقطع الثالث فخما جليلا على هذا النحو :

أحبك ياليلاى ، لا القلب غادر هـــواه ولا الأيام مسعفة حبى
وأنت على البين المشت وشيكة ولما تقضى الحاج للواله الصب
وكيف احتمالى البعد، والبعد لوعة ؟! وكيف مقامى والهوى نازع لبى ؟!

ولنلاحظ ارتباط الإيقاع الكلاسيكى بالمعجم الشعرى الكلاسيكى والتعابير الكلاسيكية ، فالشاعر فى إطار هذا المقطع ينادى محبوبته بيا ليلاى وتتوالى بعد ذلك المفردات والتعابير الكلاسيكية الموروثة: البين المشت، تقضى الحاج، الواله الصب ... إلخ .

لقد كان الشاعر فى المرحلة التى كتب فيها قصائد هذا الديوان لا يزال مترددا بين نزعته المتحررة ، والقيمة الموسيقية الكلاسيكية الموروثة التى ترسخت فى وجدانه ، والتى كانت ماتزال تمارس تأثيرها على وجدان الشاعر ووجدان جيله رغم ريادتهم للتحرر ، فضلا عن أن النزعة الغنائية فى هـــذه المرحلة كانت هى الأكثر سيطرة على رؤيته ، ولهذا كان يلجأ إلى الشكل الكلاسيكى بما فيه من إيقاعات واضحة تلائم النزعة الغنائية ، بل إنه كان فى بعض الأحيان لا يكتفى بما فى الايقاع الكلاسيكى من فخامة وجزالة فيرفده ببعض الزخارف الموسيقية الموروثة ، وبخاصـــة الترصيع الذى كان يثرى الموسيقى بمجموعة من القوافى الداخلية الإضافية التى تدعم القافيـة الأساسية فى إثراء الإيقاع العام ، كما فى « سوناتا » :

لأجل الرغيف ، وظل وريف ، وكوخ نظيف ، وثوب جديد

وكما فى « عيدالميلاد لسنة ١٩٥٤ » :

يا ليل ياراحى ومصباحى وأفراحى وكنى

. . .

لابد من خوض الصباح إلى الجراح إلى النواح

وبعـــد :

فقد تـكون بعض هذه الإنجازات الشعرية التى حققها صلاح عبد الصبور فى ديوانه الأول قد أصبحت الآن شيئا عاديا ومألوفا ، ولـكن لم يكن من الممكن لهذه الإنجازات أن تصبح من تراث الحركة الشعرية الجديدة لولا هذه الجهود الرائدة لصلاح عبد الصبور ورفاقه من رواد الحركة الأول ، ولولا هذه الدعائم التى أرستها هذه الأعمال الريادية الأولى .

الرهافة، الرؤية والأداة في ديوان ملك عبد العزيز
أغنيات لليل

ملك عبدالعزيز صوت من أكثر الأصوات النسائيـة فى شعرنا العربى المعاصر أصالة وتفردا ، ولعل أبرز مايميز هذا الصوت ويكسبه طابعه الخاص هو دفؤه ورهافتـه ، وإنسانيـة رؤيته وشفافيتها ، فهو يخاطب الأسماع فى همس أشبه بالبوح ، وإذا كان ثمة شعر يصدق عليه ماسماه المرحوم الدكتور محمد مندور « الشعر المهموس » أكمل الصدق وأتمه، فهو شعر ملك عبدالعزيز ، مما يجعل هذا الشعر يتسلل إلى الأرواح فى خفوت ، ويعانقها فى دفء حميم .

وقد أكسب هذا الهمس الدافىء الحميم شـــعر ملك لونا من الرهافـة والشفافية يطالعنا من كل صفحات هذا الديوان ، سواء فى الرؤية الشعرية فيه بمكوناتها وأبعادها المختلفة ، أو فى الأدوات الشعرية الكثيرة التى استخدمتها الشاعرة فى التعبير عن هذه الرؤية .

وإذا ماحاولنا أن نستشف أهم مكونات الرؤية فى « أغنيات لليل » فسوف نلتقى بأربعة أبعاد أساسية يتألف من مجموعها الإطار العام لهذه الرؤية ، وهذه الأبعاد الأربعة هى : الليل ، والحب ، والحلم ، والحزن . ولعله من الواضح أن هذه الأبعاد تعكس فى مجموعها ســـمة الرهافة والشفافية والهمس الحميم التى تمثل السمة الأساسية لتجربة الشاعرة فى هـذا الديوان . وهذه الأبعاد الأربعة تتفاعل فيما بينها تفاعلا خلاقا ، فتتداخل وتتشابك وتتجاور وتتكامل وتمتزج ، أى أنها عناصر ديناميكية متجددة العطاء على نحو ماسنرى .

ويمكن القول بأن « الليل » هو البعد الأساسى من أبعاد رؤية الشـاعرة فى هذا الديوان ، والمكون الأكثر أهمية من مكوناتها . ولا تعود أهمية الليل فى هذا الديوان إلى مجرد اختيار « أغنيات لليل » عنوانا له ـ وهو فى الأساس عنوان

(*) نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ .

لثلاث أغنيات من أهم قصائد الديوان تناجى بها الشاعرة الليل - بل لعل العكس هو الصحيح ، فالشاعرة لم تختر هذا العنوان للديوان إلا لإحساسها بأن الليل عنصر أصيل من عناصر رؤيتها الشعرية فيه . ولعله ليس غريبا أن يكون لليل مثل هذا الدور الأساسى فى رؤية شعرية تقوم على الهمس والرهافة والشفافية والبوح ؛ ففى الليل تشف الرؤى وترهف ، وتتهامس الكائنات فى صمت حميم .

وعلاقة ملك عبد العزيز بالليل ليست وليدة هذا الديوان بل ترجع إلى البدايات الشعرية الحقيقية للشاعرة ، فمن منا لا يذكر غناءها العذب الرهيف لنجمة المساء ؟ ! وقد تطورت هذه العلاقة عبر امتداد رحلتها الشعرية ، فسمت ديوانها الثانى « قال المساء » ، وضمنت ديوانها الثالث « بحر الصمت » قصيدة باللغة الأهمية تحمل عنوان (الليل والأحزان) تحدد الملامح الأساسية لليل كما تجسد فى رؤية الشاعرة فى هذا الديوان الأخير « أغنيات لليل » ، بل إنها تحمل أهم ملامح هذه الرؤية عموما مما يجعلها تنتمى إلى تجربة « أغنيات لليل » أكثر مما تنتمى إلى تجربة « بحر الصمت » الذى نشرت فيه .

تقول الشاعرة فى هذه القصيدة :

ياليل .. ياليل لماذا .. خطاك	تشعشع الأحزان فى خاطرى
وتنشر الأحلام من عالم	مكفن بالصمت عن ناظرى

* * *

يانسمة الليل ردى كفك النادى	عن مهجتى ، وأقلى همسك الشادى
حنانك الحلو يغوينى ، ويحملنى	إلى عوالم شوق نبعها صادى

ففى هذه الأبيات يتعانق الليل والأحزان والأحلام والحب ، حيث تشعشع خطى الليل الأحزان فى خاطر الشاعرة ، وتبعث الأحلام من عالم الصمت ، وحيث تغوى نسمة الليل الشاعرة بحنانها الحلو وتحملها إلى آفاق الشوق والهيام .. وقد سبقت الإشارة إلى أن الليل والأحزان والأحلام والحب هى الأبعاد الإساسية لرؤية الشاعرة فى « أغنيات لليل » .

والليل فى رؤيا الشاعرة ليل ساحر دافىء مهيب ، « رحب كهذى السموات ، عذب كماء النيل يعذب ، مر كذوب الحياة الضنينة ، و « قامته السنديان وأحضانه الظل والطل والطيلسان » وهو « صلب رفيق ، رقيق الخطى ، باذخ العنفوان » (الأغنية الأولى من أغنيات لليل) وتود الشاعرة لو استبقت « سر الليل .. سحر الليل .. أنجمه .. حدائقه الوريفة .. ظله الممدود .. أغنيته » (الأغنية الثانية). ومن ثم فلا عجب أن تهوى الشاعرة الليل وتعشقه، وأن يهواها الليل بدوره ويعشقها ... « أعشق الليل .. أشربه .. لا يغيض ، يفيض .. يلف ذراعيه حولى ، ويسكب فى شفتى حنينه » (الأغنية الأولى) وأن ترثيه رثاء شجيا ملتاعا حين يقتله الصباح فى (الأغنية الثالثة) .

هكذا يمتزج الليل بالحب ليصبح محبا .. ومحبوبا .

وكما يمتزج الليل بالحب فانه يمتزج أيضا بالحلم والحزن امتزاجا بارعا ، بحيث « تتلاشى القيود .. الحدود ، ويكتمل المد .. يمتزج الكل فى واحد » كما تقول الشاعرة فى (الأغنية الثالثة) . ولكن « الصباح الوبىء » لا يترك هذا الحلم الجميل بالامتزاج ولقاء الكل فى واحد يعيش طويلا ، فهو يأتى دائما ليذبح وهم المساء الجميل ، وحتى عندما يتأخر الصباح قليلا فإن « البحر » يقوم عنه بهذه المهمة ، حيث « يغرق الليل فى البحر .. تنطفىء الأنجم الساهرات .. تكبلها السحب الداكنات ، وينطفىء الحلم والأغنية » (عاصفة) .

ولكن الليل فى أحيان قليلة جدا يتخلى عن هذه الدلالة الشفيفة العذبة ليصبح مصدرا للرعب والخطر ، أو إطارا للزيف والكذب ؛ ففى قصيدة (البيت) يتلاشى البيت ـ الذى هو فى القصيدة رمز السكينة والأمن والطمأنينة بالنسبة للشاعرة ـ فى فلوات الليل، وتصبح الشاعرة فى الليل وحيدة تتكسر فوق العتبات، وتتبعثر فوق العتبات . وفى قصيدة (الكرنفال) يصبح الليل مجالا للزيف ولبس الأقنعة التى تموه الحقائق وتحجبها ، على حين يغدو الفجر فى مقابل ذلك رمزا للحقيقة الناصعة الألاقة :

وحين خرجت كان الليل قد ولى ، ولاح الفجر مؤتلقا شجى الهمس
وعند الأفق من خلف السياج بدا محيا مشرق القسمات ، لم يلبس قناعا غير
وجه الشمس » .

أتراها لحظة جفوة عابرة بين الشاعرة والحبيب الليل ؟ ! لعلها ، فنحن لا نرى الليل يحمل مثل هذه الملامح المكروهة فى غير هاتين القصيدتين .

ولقد وقفنا أمام «الليل» هذه الوقفة الطويلة لأنه أولا البعد الأساسى من أبعاد رؤية الشاعرة فى الديوان ، ولأنه ثانيا يمتزج ببقية هذه الأبعاد أو تمتزج هى به فى كثير من الأحيان ، بحيث يغدو الحديث عنه حديثا عنها . ولكن يظل لهذه الأبعاد مع ذلك تفردها وملامحها الخاصة التى تقتضى قارىء الديوان أن يتعرف عليها .

أما بعد « الحب » فى الديوان فهو الحب الشامل الكونى ، الذى يرحب ليشمل الوجود بكل عناصره وكائناته ، وليس ذلك الحب الفردى الأنانى ، إنه على حد تعبير الشاعرة فى قصيدة (ولو تدرى) : « ليس تعانق الأجساد ، ليس المتعة الحمراء والسلوى » و « ليس ملاعب الأهواء والنجوى » إنما هو « أن نعطى ، وأن نرضى » و « أن تتراجع الجدران . . أن ندنو ، وأن يتوحد الإنسان بالإنسان ، ليبنى عالم الإنسان » . ومن ثم فإن الحب بهذا المفهوم يصبح لونا من التواصل الحميم بين كل الكائنات ووسيلة من وسائل الامتزاج والتوحد بين عناصر الوجود ، ولذلك فانها تغدق حبها الدافىء الغامر على كل عناصر الوجود .. تغدقه على البشر كما تغدقه على الليل وكل مظاهر الطبيعة ، حتى مع يقينها بأن هذا الحب المعطاء لن يصادف أرضا خصبة :

وأذبنا مع النهر أشواقنا
وامتزجنا بترب الثرى ، وبماء المطر
بالسواقى البواكى . . . بنور القمر
ورقصنا مع الأنجم الدائرة (مرفأ)

إنها رغبة مرهفة ، وعارمة فى الوقت ذاته ، فى الامتزاج بالكون والفناء فيه والتواصل مع كل كائناته وعناصره ، ومن ثم فلا غرو أن يتسع هذا الحب ليشمل حتى مظاهر الجدب والجفاف والضعف والقبح فى الكون ، فتفيضه الشاعرة فى قصيدة (شىء ما) على ذلك الذى عرى أمامها ضعفه وأخطاءه .. بل تفيضه عليه لهذا السبب بالذات « لأنك مرة عريت ثوب الزيف عن جسدك ، وألقيت القناع عن الندوب السود والفجوات » .

وفى (نغمة آتون) تفيضه حتى على القفر العقيم ليحيل جفافه خضرة يانعة :

.. من قلب دوامة الجرح يبزغ نبع سخى ، صفى الألق

يغمر القفر ، ينبت فى أرضه خضرة تنفر الشوك والحسك المشتبك

وقد رأينا منذ قليل كيف يمتزج الليل بالحب ليصبح حبيبا عذبا جميلا تناجيه الشاعرة بأعذب أغنيات الحب وأشجاها ، وتمنحه أسخى ما يمنحه محب لحبيبه من عواطف دافئة حانية ، يغلب عليها الطابع الأموى المعطاء - وهو طابع يغلب على عاطفة الحب فى الديوان كله - « فرشت له فجاج القلب أودية وأغطية يجوس بها .. يريح عناءه .. يمتاح من نبع الحنان العذب ، يسترخى على جنباته ويرود جناته» (الأغنية الثانية).

أما « الحلم » فى الديوان فهو مرتبط بالأمن والسكينة والاستقرار ، ومن ثم فهو لا يولد وينمو ويزدهر إلا فى ظل المرفأ ، حيث « تسكن الروح فى شطه .. تستريح السكينة . يولد الحلم فى ظله » (مرفأ) أو فى الليل باعتباره صورة من صور المرفأ ، حيث « بقلب الليل تنبت زهرة الأحلام ، تمرع ، ترتوى خمرا » (الأغنية الثانية) .

ولما كان الحلم مرتبطا بالليل على هذا النحو فإن الصباح يغدو هو العدو اللدود للحلم كما هو العدو اللدود لليل « فجاء الصباح وشيكا وبيئا .. وعرى الأناشيد من سكرة الحلم .. من وهج الوجد .. من نبضات الحنين» (الأغنية الثالثة) .

وفى قصيدة أخرى تتساءل الشاعرة فى حسرة « هل لابد أن يأتى الصباح وينسخ الأحلام . . حين يصب ضـــوء الشمس قسوته . . يعرى الحلم من وهج الوصول ؟ ! » (الأغنية الثانية) ، فموت الحلم إذن رهن بموت الليل وانطفائه ، فحين « يشحب الليل . . تنطفى الأنجم المورقات ، ينكفىء الحلم يسقط فى هوة الصمت . . فى هوة الأغنيات العقيمة » (الأغنية الثالثة) .

وكما يرتبط الحلم بالليل على هذا النحو الوثيق العميق فإنه يمتزج بالحب على نحو أعمق وأوثق ، بحيث لايدرك القارىء فى بعض القصائد ما إذا كانت الشاعرة تتحدث عن الحلم أو الحب . . أو الليل ، كما فى الأغنية الثالثة مثلا التى لاندرك فيها بيقين ما إذا كان هذا الذبيح الحلو الذى تتحدث عنه الشاعرة وترثيه أشجى الرثاء وأشده لوعة هو الحب أو الحلم أو الليل :

كان يسرى مع الأفق ، نحن رأيناه ، نحن اشتهيناه مأوى وظلا

راحة من دوار العذاب ، ومن عطش الوجد . . نبعا وطلا

نحن غدرا ذبحناه حين تبدى الصباح . . تركناه شلوا تنقره الطير .... الخ

ولـكن حتى عندما ينطفىء الحلم ويتلاشى فإن آثاره الحانية تظل باقية تؤنس الشاعرة فى وحدتها « سوف يبقى من الحلم أزهاره ، تؤانسها فى ظلال الغسق » (نعمة آتون) .

أما رابع أبعاد رؤية الشاعرة فى الديوان « الحزن » فهو مكون أصيل من مكونات الوجدان المصرى ، ومن ثم فلا غرابة فى أن يكون بعدا أساسيا من أبعاد رؤية شاعرة شديدة الرهافة كملك عبدالعزيز .

وعلى الرغم من أن هـذا الحزن يبدو فى بعض الأحيان ثقيلا وقاسيا ومريرا « يحوس الحزن . . يفرش ظله المخنوق . . ينبت شوكة الصبار قاسية وعارية تغلغل مرها فى القلب » (الأغنية الثالثة) فإنه يظل فى الاعتبار الأخير حزنا صديقا وحبيبا . . يتسع حب الشاعرة ليشمله بين ما يشمل . وشوكة الصبار القاسية العارية

المريرة هذه هى ذاتها التى تتحول إلى زهرة يانعة تهدهدها الشاعرة وتغنى لها فى قصيدة تحمل عنوان (زهرة الصبار) : « وتشرق زهرة الصبار يانعة وشامخة تضوىء فى ظلام الليل » .

والحزن فى الديوان روح شفيف يترقرق حتى فى أشد جوانبه بهجة وإشراقا ، بحيث لا يخطىء القارىء رنة حزن خفية حتى فى أشد الأغنيات فرحا ، وبالمثل فإن البهجة والإشراق تمتزجان بالحزن ، فما من لمحة حزن إلا وتشع من خلالها ومضة ضوء :

لم يزل فى افؤاد الغيوم . . الدمـــوع . . تربتها لمسات الوهج
يمزج الحزن بالشمس . . يضطرم الشوق . . بجرحى .. أختلج
(نعمة آتون)

وقد استمدت الشاعرة بعض رموز الحزن من اللاشعور الجمعى المصرى ، مثل « دوحة الصفصاف » و « زهرة الصبار » وهما عنـــوانا قصيدتين من قصائد الديوان، وهما أيضا رمزان من رموز الحزن فى اللا شعور الجمعى المصرى ، ومما هو جدير بالملاحظة أن الشاعرة تجعل دوحة الصفصاف مرفأ من المرافىء الروحية التى تلجأ بروحها إليها ، مما يعطى الحزن مدلولا آخر وهو « المرفأ » .

هذه هى الأبعاد الأساسية للرؤية الشعرية فى ديوان « أغنيات الليل » . وقد رأينا كيف تفاعلت هذه الأبعاد وامتزجت على نحو خلاق رائع أضفى على الديوان وحدة نفسية وشعورية واضحة ، بل إن هذه الأبعاد امتزجت وتفاعلت مع الرموز الشعرية والأدوات الفنية الأخرى التى استخدمتها الشاعرة مما حقق للديوان - إلى جانب وحدته النفسية والشعورية - لونا من الوحدة الفنية البارعة دعمت الوحدة النفسية والشعورية وعمقتها .

وقد انعكست سمة الرهافة التى ميزت شعر هـذا الديوان على التكنيكات والأدوات الشعرية التي استخدمتها الشاعرة بقدر ماانعكست على أبعاد رؤيتها

الشعرية ، فجاءت كل هذه الأدوات والتكنيكات بعيدة عن الضجيج والنبرة العالية والشطحات الشكلية ، وهذا واضح فى كل أدواتها الشعرية .

فـ « الصور الشعرية » فى الديوان على قدر واضح من الرهافة والبعد عن التعقيد والتكلف ، وهى مع ذلك تشع بإيحاءات واضحة الغنى ؛ فالصور المبنية على المجاز المسرف فى الغرابة شديدة الندرة فى الديوان ، ولكن لدى الشاعرة قدرة بارعة على شحن أبسط الصور وأوضحها بأعمق الإيحاءات وأرحبها ، والصور الحقيقية التى لا مجاز فيها كثيرة الشيوع ، ولنقرأ هذه الصور - وكلها من قصيدة واحدة هى قصيدة (حضور) - :

كلماتك الصغيرة الودود « كيف أنت ؟ »
تشحنها بألف ود . . ألف لهفة . . علامة
أراك . . لو أراك . . لو أراك . . لو أراك . .
ألتجى إلى حماك
ألقى إليك رأسى المكدود . .
روحى المتعبة الودود
يغمرنى الوداد والسلام والسكينة

نجد الصور هنا تخلو أو تكاد من التعبيرات المجازية ، وهى مع ذلك توحى بأعمق المشاعر وأدفئها . والشاعرة شديدة الولع بمثل هذه الصور الرهيفة الدافئة التى تشع أحاسيس الأمن والسكينة والاطمئنان . والإحساس بالحاجة إلى الأمان والطمأنينة خيط أساسى من خيوط النسيج النفسى فى الديوان ، ومثل هذه الصورة السابقة ليست نادرة الشيوع فى الديوان ، بل إنها تكاد فى بعض الأحيان تتكرر بمرادفاتها كقول الشاعرة مثلا فى قصيدة (البيت) :

يعطى للرأس المكدود وسادة
للجسد المجروح المرهق فرشا وضمادة

وهذه الرهافة فى تشكيل الصور تمتد حتى إلى تلك الصور التى تعبر عن أثقل

اللحظات الشعورية وأفدحها دون أن تفقد ذرة من فداحتها وأساها الثقيل !
ففي قصيدة (لاوقت) مثلا حين تريد تصوير لحظة الموت القاسية الأليمة تصورها
على النحو التالي :

وحين فارت الدماء في دماغه المثقل بالصراع
لم يلتفت ، ولم يقل لزوجه وداع
ـ ما كان ثم وقت ـ
ولم يمسح كفه بجبهة الصغار

لقد استقطبت الشاعرة كل أبعاد تلك اللحظة الشديدة الوطأة في تلك
العبارات الشديدة الوداعة التي تكاد تخلو بدورها من أي استخدام مجازي
للألفاظ دون ان تفقده شيئا من ثقلها الفادح ، بل إن الشاعرة استطاعت أن
تضفي على لحظة الموت من خلال هذه الصورة الشعرية المرهفة بعدا إنسانيا
عميق التأثير .

أما الصور المجازية في الديوان فإنها تتمتع بنفس القدر من الرهافة والوداعة
والبعد عن الإغراب، تسلك الشاعرة إلى بنائها أرهف المسالك وأرقها ، وتكتشف
بين عناصرها أخفى العلاقات وأدقها دون افتعال أوضجيج .

ويشيع « التشخيص » كثيرا في صور الديوان ، حيث تشخص الشاعرة المعاني
المجردة ومظاهر الطبيعة الجامدة في صور كائنات حية نابضة بالحياة والإحساس ،
فنجد الميل عاشقا وارف الأحضان يحتوي الشاعرة وتحتويه ويلف ذراعيه
حولها ويسكب في شفتيها حنينه .

وكثيراً ما يمتزج التشخيص ببعض الوسائل الرمزية الأخرى في بناء
الصورة مثل « تراسل الحواس » حيث تزول الفواصل بين الحواس المختلفة
وتمتزج معطياتها في وحدة فنية عميقة تكسب التشخيص أبعادا رمزية إيحائية
بارعة ، ففي صورة مثل « لم تزل ورقة الأفق خلف الغيوم الفيروزي » في صفحاتها

الودود تغنى لنا ، (مرفأ) . نجد الشاعرة تشخص زرقة الأفق - لفرط إحساسها بها - كائنا حيا يحس ويغنى ، وأضافت إلى ذلك أن ألغت الفواصل بين الحواس المختلفة وتركتها تتواصل وتتراسل ، فجعلت الزرقة - وهى من مدركات حاسة البصر - تغنى - والغناء من مدركات حاسة السمع - وقد عمق هذا التراسل من إيحاء عملية التشخيص التى قامت بها الشاعرة، كل ذلك دون أن تفقد الصورة رهافتها.

بل إن الشاعـــرة فى بعض الصور تجمع بين أشد الأشياء تناقضا ، وتعقد بينها صلة فنية وشعورية حميمة بحيث لا يحس القارىء بأن ثمة أى لون من ألوان التناقض أو عدم الانسجام ، فهى تعبر مثلا عن الشروق - أو رحيل الليل - بالغروب ، لأنها ترى الليل مضيئا ومشرقا ، ومن ثم فإنها تعتبر رحيله وقدوم الصباح غروبا :

تغرب . . تنسحب ذيول ردائك من غابات الأفق المنشورة

ياليلى الغارب تحت جيوش التيمس المسعورة (رحيل)

وإذا ما تركنا الصور إلى الرموز، فسوف نجدها بدورها تحمل نفس السمة .. الرهافة والشفافية ،حيث تمنح الرموز فى الديوان عطاءها الإيحائى الرمزى فى سهولة ويسر وسلاسة ، دون أن ترهق القارىء من أمره عسرا ، أو ترمى به إلى متاهات الغموض والإحالة . وليس معنى هـذا أنها رموز فقيرة ، فهى فياضة بالعطاء الإيحائى دون تعقيد أو التواء .

وثمة ميزة فى رموز هذا الديوان ناشئة عن تلك الوحدة الشاملة التى سبقت الإشارة إليها ، وهذه الميزة هى تكامل الرموز وتواصلها وتراسلها ؛ فكثيرا ما تستخدم الشاعرة أكثر من رمز للإيحاء ببعد شعورى معين من أبعاد رؤيتها الشعورية والنفسية فى الديوان ، بحيث تتعانق هذه الرموز وتتكامل للإيحاء بهذا البعد المعين ، فمن الخطوط الشعورية البارزة فى الديوان مثلا الإحساس بالحاجة إلى الأمن والطمأنينة ، وقد عبرت الشاعرة عن هذا الإحساس برموز ووسائل فنية متعددة،وأول الرموز التى استخدمتها الشاعرة للإيحاء بهذا الاحساس «المرفأ»

فى القصيدة التى تحمل هذا العنوان ، فالمرفأ فى هـذه القصيدة ليس مرفأ ماديا واقعيا إنما هو مرفأ رمزى روحى ، ترمز به الشاعرة إلى كل ما يمنحها الأمن والسلام والسكينة ، والشاعرة تلجأ إلى هـذا المرفأ بروحها من قسوة الحياة ، وأساطها الذى يقهر الروح ، وفيافيها الحقود ،وبيدائها التى تضل فيها عن دروب الندى فتجد فى حماه كل ماتنشده ، حيث :

تسكن الروح فى شطه ، تستريح السكينة
يورق الحلم فى ظله ، وتذوب الضغينة
ويضىء الغد .

وفى قصيدة أخرى يتراسل هذا الرمز مع رمز آخر وهو « البيت » ، ففى القصيدة التى تحمل نفس العنوان يحمل البيت مدلولا رمزيا يتواصل مع الدلالة الرمزية للمرفأ ، ففى حمى هذا البيت المائل « على عتمات الريح هناك . فى شط الصحراء . فى شط الأفق بعيدا ، تجد الشاعرة الأمن والدفء والضوء الناعم والهمسات ، وهذا البيت :

يعطى للرأس المكدود وسادة
للجسد المجروح المرهق فرشا وضمادة

وفى قصيدة ثالثة يصبح « الليل » ذاته هو المرفأ ، ويؤدى نفس الوظيفة الروحية والفنية التى يؤديها المرفأ ، فإذا كان المرفأ - كما رأينا منذ قليل فى قصيدة (مرفأ) - « تسكن الروح فى شطه ، تستريح السكينة . يورق الحلم فى ظله وتذوب الضغينة ، فإن أحضان الليل الوارفة فى (الأغنية الأولى) تضم الشاعرة وتحتويها حيث تذوب بها وتحتمى من رياح الضغينة .

وفى قصيدة رابعة يصبح « الحب » هو المرفأ الذى يلجأ إليه الحبيبان من قسوة الوحدة والخوف والجدب الروحى :

ولو تدرى . . . .

بأن الحب مأوانا من الهجران والوحدة

بأن الحب مأوانا من الخوف الذى يطغى ويقهر روحنا ، ويشلها جدبا

(ولو تدرى)

وأحيانا يصبح المرفأ هو « دوحة الصفصاف » التى تأوى إليها الشاعرة - فى القصيدة التى تحمل نفس العنوان - لتحتمى بها من الهجير ، وحريق الشوك والصبار ، وتطلب منها أن تضمها وتغطها وتمد عليها ظلها الوارف .. الخ .

هكذا تتواصل الرموز وتتراسل وتتكامل على هذا النحو البارع لتقوى من ملامح تلك الوحدة الشاملة التى تطالعنا من الديوان كله؛ نسيجه الشعورى والنفسى ، وبنائه الفنى على السواء .

وقد استخدمت الشاعرة إلى جانب « الصور » و « الرموز » - باعتبارهما الاداتين الاساسيتين - مجموعة من الأدوات والوسائل الفنية الأخرى مثل « التكرار » الذى وظفته توظيفا بارعا لأداء عدة وظائف فنية ونفسية فى الديوان ، ولا تكاد تخلو قصيدة من قصائد الديوان من استخدام أسلوب التكرار على نحو أو آخر .

ومن الوظائف الفنية البارزة للتكرار فى هذا الديوان أن يكون « محور ارتكاز » تتكىء عليه الشاعرة كلما انتهت من تصوير بعد معين من أبعاد رؤيتها الشعرية فى القصيدة ، وقبل أن تبدأ فى تصوير بعد جديد . وأحيانا أخرى تستخدم الشاعرة التكرار لأداء الوظيفة المقابلة وهو أن يكون « نقطة انطلاق » تنطلق منها إلى تصوير بعد معين من أبعاد رؤيتها الشعرية ، فإذا ما انتهت من هذا البعد المعين انطلقت إلى بعد آخر من نفس التكرار .. وهكذا .

وقد استخدمت الشاعرة التكرار لأداء الوظيفتين كلتيهما فى (الأغنية الثانية) من (أغنيات الليل) ؛ حيث وظفت تكرار عبارة « ياليل أعشقه » بكل ماتوحى به من عشق واله لليل لتكون « محور ارتكاز » تتكىء عليه كلما انتهت من تصوير أحد

أبعاد رؤيتها ، كما وظفت فى نفس الوقت تكرار عبارة «وآها لو ملكت الليل» بكل ماتوحى به من رغبة عارمة فى امتلاك الليل واحتوائه لتكون «نقطة انطلاق» تنطلق منها إلى تصوير كل بعد من أبعاد رؤيتها الشعرية المختلفة . ولكن الشاعرة حرصت على ألا يكون هذا التكرار نمطيا باعثا على السأم ، ومن ثم فإنها أغفلت فى بعض المقاطع الارتكاز على التكرار فى نهاية المقطع ، أو الانطلاق منه فى بدايته ، بل إنها فى مقطع من المقاطع تجمع بين العبارتين المكررتين « وآها لو ملكت الليل » و « ياليل أعشقه » لتجعل منهما معا نقطة انطلاق حتى لايكون التكرار نمطا جامدا ملتزما .

ومن الوظائف التى استخدمت الشاعرة التكرار لأدائها مايمكن أن نسميه « الإيهام الذاتى » ، حيث تتجه الشاعرة بالتكرار إلى ذاتها أكثر مما تتجه به إلى القارىء بهدف إقناعها ذاتها بشىء غير مؤكد وغير يقينى عن طريق الإلحاح عليه بالتكرار ؛ ففى قصيدة (البيت) مثلا تكرر الشاعرة عبارة « بيتى أعرفه، أملكه » عدة مرات لنكتشف قرب نهاية القصيدة أنها غير متيقنة من أنها تعرف حقا هذا البيت وتمتلكه ، وأنها تريد بهذا التكرار أن تقنع نفسها قبل أن تقنعنا بصدق ماتقول، دون أن تفلح مع هذا فى تحقيق هذا اليقين . . حيث تتساءل قرب نهاية القصيدة فى تشكك :

بيتى أعرفه . هل أعرفه ؟ !

بيتى أملكه . هل أملكه ؟ !

وفى قصيدة (حضور) توظف الشاعرة التكرار أيضا لأداء نفس المهمة حيث تكرر عبارة « تعود لى . . أراك » عدة مرات أيضا لإيهام نفسها بصدق ماتقول ، وتكشف فى نهاية القصيدة أن ماتقوله ليس سوى محض أمنية ملحة تود لها أن تصبح حقيقة « تعود لى .. أراك . لو أراك .. لو أراك . . لو أراك » .

وفى بعض الأحيان تختم الشاعرة القصيدة بنفس الأبيات التى بدأتها بها ،

أو بدأت بها مقطعا من مقاطعها إيحاء بأنها تعود إلى نقطة البدء أو تنتهى من حيث ابتدأت ؛ ففى قصيدة (الأعراف) مثلا تبدأ القصيدة بالبيتين التاليين :

دعنا على الأعراف . . لا الفردوس موعدنا ، ولا نار الجحيم
دعنا على الأعراف . . يحجبنا الضباب عن العذاب . . عن النعيم

وتختمها بنفس البيتين . وكذلك الأمر فى قصيدة (شىء ما) .

ولكن زمام التكرار فى بعض الأحيان يفلت من الشاعرة فلا تستطيع السيطرة عليه وتوظيفه توظيفا فنيا ، بحيث يصبح نوعا من التزيد والثرثرة والحشو ، ولكن هذا لحسن الحظ ليس كثيرا فى الديوان ، ومن نماذجه تكرار عبارة « قد عرفنا . . قد عرفنا . . قد عرفنا » عدة مرات بدون مبرر فنى واضح ، وهو تكرار مضاعف حيث كررت عبارة « قد عرفنا » ثلاث مرات ، ثم كررت التركيب المؤلف من تكرار « قد عرفنا » عدة مرات بصورته المركبة « قد عرفنا . . قد عرفنا ، قد عرفنا » (مصباح ديوجين) .

ولعل الأمر أوضح فى قصيدة (مرثية للكلمة) التى كررت فيها الشاعرة عبارة « كلمات كلمات كلمات » فى نهاية كل مقطع ، وهو تكرار مضاعف شديد الثقل ، ولا وظيفة له ، وإذا كان تكرار لفظ « كلمات » مبررا فنيا للإيحاء بكثرة الكلمات وخوائها وعدم جدواها ، فإن تكرار التركيب كله ، والمبالغة فى هذا التكرار أساءت إلى القصيدة ، وأضفت عليها لونا من الثرثرة ، وزادت من بروز سمة النثرية التى تطغى عليها ، والتى لم يسلم منها سوى المقطع الأخير الذى بنته الشاعرة على مفارقة تصويرية بارعة أبرزت من خلالها ذلك التناقض الفادح بين ما كانت عليه حال الكلمة وما آلت إليه .

و « المفارقة التصويرية » تكنيك فنى يشيع شيوعا كبيرا فى شعرنا العربى الحديث ، ويهدف الشاعر من ورائه عادة إلى إبراز التناقض بين بعدين متناقضين من أبعاد رؤيته الشعرية . وملك عبدالعزيز تستخدم فى ديوانها هذا التكنيك

باقتصاد شديد ، ولعل السر فى ذلك أن الحب الشامل الذى يمثل بعدا أساسيا من أبعاد رؤيتها فى هذا الديوان والذى تفيضه على كل الكائنات والأشياء قد أذاب ما بين عناصر رؤية الشاعرة من تناقض،وأضفى عليها لونا من التآلف والانسجام لا يجعل لمثل تكنيك «المفارقة التصويرية» دورا كبيرا فى التعبير عن هذه الرؤية.

وقد استخدمت الشاعرة المفارقة التصويرية فى قصيدة (مرثية للكلمة) وفى (الأغنية الثانية) من (أغنيات الليل) .

أما فى (مرثية للكلمة) فقد وظفت الشاعرة المفارقة التصويرية لإثارة الإحساس بالأسى لما آلت إليه حال الكلمة ، حيث عقدت مقارنة بارعة بين ماكانت عليه الكلمه من شمـــوخ وتألق ، وماكانت تقوم به من دور فعال فى قيادة ركب الإنسانية إلى الخير والحق ، وبين ما آلت إليه حالها حيث تحولت إلى ثرثرة فارغة بعد أن اغتصبتها الألسنة الجوفاء الكاذبة :

عفوا أيتها الكلمة

كنت النبراس الهادى

الرائد والحادى

كنت الملهم . والمشعل للثورات

كنت القائد للفعل

كنت القلب وكنت العقل

فاغتصبتك الألسنة الفارغة الجوفاء

لاكت عزتك الأشداق

طرحتك على صفر الأوراق

جعلت منك بديلا للفعل

واستمرأت الختل

وهكذا عن طريق هذه المفارقة البارعة تبرز الشاعرة ذلك التناقض الفاضح الأليم بين حالى الكلمة فيعمق الإحساس بالأسى ويتضاعف . . .

أما فى (الأغنية الثانية) فإن الشاعرة تستخدم نوعا من المفارقة المركبة بطريقة أكثر براعة لتبرز من خلال هذه المفارقة لونا من التناقض الأكثر خفاء وعمقا بين الليل والنهار فى رؤياها ، وطرفا المفارقة فى القصيدة هما « الليل » و « الصباح » ، فنى الطرف الأول - الليل - تنمو الأحلام وتزدهر ، ويكون الرى والنشوة والحب ، حيث « بقلب الليل تنبت زهرة الأحلام ، تمرع ، ترتوى خمرا ، وتسكرنى ، وتعصرنى قرابينا على شفة الحبيب الليل . . يالليل ، أعشقه » أما الطرف الثانى - الصباح - فيرتبط بالقسوة والجفاف وتلاشى الآمال وانطفاء الأحلام المحلقة « هل لابد أن يأتى الصباح وينسخ الأحلام ، حين يصب ضوء الشمس قسوته . . يعرى الحلم من وهج الوصول ، ومن حنين الخلد . . من وهم الحصول على ضفاف المستحيل » . . الخ . وتكمن براعة المفارقة هنا فى أن الشاعرة لم تقف فى بنائها عند حد المقابلة بين طرفيها - الليل والصباح - لإبراز مابينهما من تناقض ، إنما تجاوزت ذلك إلى لمح نوع خفى من التناقض الداخلى العميق فى كل طرف من الطرفين حتى قبل مقابلته بالآخر مما يجعل كلا منهما مفارقة مستقلة فى ذاته ، وبمقابلة كل منهما بالآخر تصبح المفارقة على قدر من التركيب والعمق مما زاد من قوة تأثيرها ورحابة إيحائها ، فالليل الذى يرتبط نفسيا بالحزن والانطفاء والذبول جعلته الشاعرة - فى إطار هذه المفارقة - رمزا للبهجة والإشراق والازدهار ، بينما الصباح الذى هو فى الأساس رمز من رموز الإشراق والبهجة والميلاد الجديد - يصبح رمزا للعقم والموت والكآبة والانطفاء ، ومن خلال المقابلة بين الطرفين بهذين المدلولين الجديدين تحدث المفارقة المركبة أثرها العميق فى النفس .

بقى - قبل أن نعرض للموسيقى فى الديوان باعتبارها إحدى الوسائل الأساسية التى استخدمتها الشاعرة فى التعبير عن أبعاد رؤيتها الشعرية - أن نشير إلى أن الشاعرة لم تلجأ كثيرا إلى استعارة تكنيكات من الفنون الأخرى كالمسرحية والقصة والسينما - على نحو ما هو شائع بكثرة فى شعرنا الحديث - وحتى عندما تستعير تكنيكا من تكنيكات هذه الفنون فإنها تستخدمه كما تستخدم كلماتها بقصد شديد ،

كما فعلت مثـــلا فى قصـــيدة (لاوقت) التى استعارت فيها تكنيك « الارتداد Flaeh back » السينمائى والروائى ، حيث بدأت القصيدة من لحظة نفسية وزمنية معينة تعد بمثابة الذروة فى المأساة التى تدور حولها هـــذه القصـــيدة ، ثم عادت بالقارىء فى عملية ارتداد إلى الماضى السابق على هذه اللحظة لتضيئها من خلاله وتعرض المقدمات التى أدت إليها . وقد صورت الشاعرة اللحظة التى بدأت بها القصيدة بطريقة تستثير الانتباه والفضول « وفى الصباح كان جثة على الطريق » ، وعقب هذه المحظة الخاطفة مباشرة عادت إلى الماضى القريب لتلقى مزيدا من الأضواء على ضحية هذه المـأساة ، الذى لا نعرف عنه إلا أنه « فى الصباح كان جثة على الطريق » فنعرف أنه :

بالأمس ظل حتى الفجر يستدر الرزق من شباة ريشته
وفى بكورة الصباح كان فى الطريق
ليلحق الديوان فى طاحونة النهار

ولا تتخلى عن الشاعرة رهافتها وشفافيتها حتى فى تصوير لحظة الموت الشديدة الوطأة الثقيلة على نحو ما سبقت الإشارة عند الحديث عن الصورة .

أما « الموسيقى » فى (أغنيات لليل) فهى الأخرى على قدر واضح من الرهافة والعذوبة ، فالأوزان الشائعة فى الديوان هى تلك الأوزان ذات الإيقاع الرهيف الممتزج فى بعض الأحيان بأصداء من شجن شفيف وأكثر الأوزان شيوعا فى الديوان بحرا المتدارك والهزج ـ أو الوافر ـ وقد نجحت الشاعرة فى استغلال الإمكانات الموسيقية لهذين البحرين ـ وللموسيقى الشعرية فى الديوان بوجه عام ـ بما يتلاءم مع ما فى طبيعة رؤيتها الشعرية من رهافة وشفافية . وقد لجأت الشاعرة فى بعض القصائد إلى التزام قافية واحدة كما فى قصائد (دوحة الصفصاف) و (رحيل) و (صهد) ، أو التزام قافية محورية أساسية تتردد معها مجموعة من القوافى الثانوية كما فى قصيدتى (مرثية للكلمة) و (الصحراء) ، كل ذلك بهدف إثراء الإيقاع الموسيقى . بل إن الشاعرة فى بعض الأحيان وحين تطغى الغنائية على رؤياها الشعرية تحس بالحاجة إلى تكثيف الجو الموسيقى فتلجأ إلى

مجموعة من الوسائل الموسيقية الإضافية التى تزيد من ثراء الإيقاع وعمقه كما فى (الأغنية الأولى) من (أغنيات لليل) مثلا ، حيث لم تكتف الشاعرة بإطلاق اسم « الأغنية » عليها تعبيرا عن طبيعة الرؤية الغنائية فيها إنما عمدت إلى مجموعة من الوسائل الموسيقية التى ساعدت على تكثيف الجانب الموسيقى فى القصيدة وإثرائه .

فهى تختار أولا من صيغ تفعيلة المتدارك – وهو بحر القصيدة – أغنى هذه الصيغ بالإيقاع وهى الصيغة التامة « فاعلن » لتجعلها أساس الايقاع فى القصيدة، بحيث لاتتردد معها الصيغ المزحفة إلا نادرا .

وهى تختار ثانيا الالتزام بقافية واحدة لاتتركها إلا قرب نهاية القصيدة لتختار بدلها قافية أخرى تلتزمها فى الأبيات القليلة الباقية من القصيدة . ثم لاتكتفى بهذا كله وإنما تعمد أحيانا إلى نوع من التقفية الداخلية يزيد من ثراء الإيقاع ، مثل :

أعشق الليل أحضانه الوارفات احتوتنى احتوتنى
وأعشق الليل . . أشربه ، لايغيض . . يفيض
وأحضانه الظل والطل والطيلسان
وأعشق الليل . . صلب ، رفيق رقيق الخطى

فهذه الجناسات المتناثرة حققت نوعا من التقفية الداخلية البارعة التى دعمت كل الوسائل الموسيقية الأخرى مما أكسب الجانب الموسيقى فى القصيدة ثراء واضحا يلائم الروح الغنائية التى تطغى على رؤية الشاعرة فيها وهى تغنى للحبيب الليل .

وللشاعرة تجربة من التجارب الموسيقية الرائدة فى المزج بين وزنين متماثلين للخروج منهما بإيقاع واحد ، وذلك فى قصيدة « لو مرة » – التى يعود تاريخها إلى عام ١٩٤٦ – حيث مزجت فيها الشاعرة بين وزنى « السريع » و « البسيط » ، وهما وزنان مركبان يتولد الإيقاع فيهما من تكرار وحدة مركبة من تفعيلتين هما « مستفعلن » و « فاعلن » . وإيقاع « السريع »

فى صيغته الخليلية يتولد من تردد « مستفعلن » مرتين يعقبهما « فاعلن» فى الشطرة الواحدة ، أى أن شطرته هى : « مستفعلن مستفعلن فاعلن» على حين يتولد إيقاع « البسيط » من تردد « مستفعلن فاعلن » مرتين فى الشطرة الواحدة ، أى أن شطرته فى الصيغة الخليلية هى « مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن » .

وعندما طوع شعراؤنا المحدثون البحرين للشعر الحر تصرفوا — بالنسبة للسريع — فى عدد مرات تردد التفعيلة « مستفعلن» فلم يلتزموا فيها عددا معينا ، بينما التزموا « فاعلن » فى نهاية البيت دائما . أما بالنسبة للبسيط فقد تصرفوا فى عدد مرات تردد « مستفعلن فاعلن » فى كل بيت .

والوزنان فى إطار القصيدة الحرة يلتقيان معا فى صيغة معينة مشتركة هى الصيغة « مستفعلن فاعلن » التى يمكن اعتبارها فى الشعر الحر صيغة من صيغ السريع أو من صيغ البسيط ، وقد استغلت الشاعرة - وربما تكون قد فعلت ذلك بدون قصد وبوحى من فطرتها الموسيقية المرهفة - هذه الصلة الوثيقة بين الوزنين فى مزجهما معا والتنقل بين صيغهما المختلفة فى هذه القصيدة ، دون أن يدرك القارىء الوهلة الأولى تنقل الإيقاع بين وزنين مختلفين والقصيدة تبدأ بأبيات من السريع على النحو التالى :

لوقشة جاءت إلى دربنا

مستفعلن مستفعلن فاعلن

من دار محبوب لنا مرة

مستفعلن مستفعلن فعلن

لتنتقل بعد عدة أبيات إلى البسيط عبر الصيغة المشتركة « مستفعلن فاعلن » التى تختم بها أبيات السريع وتبدأ بها أبيات البسيط وذلك فى البيت التالى :

مرت على بابى

وعقب هذا البيت مباشرة تتوالى عدة أبيات من البسيط :

وشوشت فى الدجى سترى وأعتابى

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وحملت لى شذا من ريح أحبابى

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

ثم تعود إلى السريع مرة أخرى لتنتقل منه إلى البسيط ، كل ذلك دون أن يفطن القارىء غير المدقق إلى أن الإيقاع فى القصيدة يتنقل بين وزنين مختلفين .

على أن هذه الحاسة الموسيقية المرهفة لم تحل دون تناثر بعض الأخطاء العروضية والنشازات الموسيقية ، ومن نماذج هذه الأخطاء :

مزهرى صارخ على هوة النار	(الأغنية الثالثة)
يشحب الليل . تنطفىء الأنجم المورقات ، ينكفىء الحلم	(الأغنية الثالثة)
يانبع العطاء خذينى ياعصير الأرض	(دوحة الصفصاف)
فوران الحمم الثائر ينحت فى الصدر قروحا	(كبرياء الخلق)
الورق اللامع الصقيل يجرح كفى	(الحرف الصامت)

وهذه الأخطاء العروضية تقودنا إلى الإشارة إلى بعض الأخطاء اللغوية التى تناثرت بدورها فى بعض القصائد ، والتى تراوحت مابين استخدام بعض الألفاظ - عن غير طريق المجاز - فى غير معانيها اللغوية كاستخدام الفعل «اجتوى» بمعنى أحب وهام أكثر من مرة على حين أن معناه كره وأبغض ، وجمع بعض الألفاظ على غير قياس ، مثل جمع كلمة « وحش » فى (الأغنية الثالثة) على وحش - بضم الواو والحاء - وبعض الأخطاء النحوية كجزم الفعل تجذب بدون جازم فى قولها : « انفضى أحماله السوداء تجذبك إلى القاع » (كبرياء الخلق) حيث لايجوز اعتباره مجزوما فى جواب الأمر هنا . . إلى غير ذلك من تجاوزات وأخطاء يسيرة كان ينبغى أن يسلم منها ديوان فى مثل نضج « أغنيات لليل » ومثل قيمته الفنية . .

وفى النهاية فإن صدور هذا الديوان فى هذا الوقت بالذات يمثل بالنسبة لجماهير الشعر ومحبيه دفقة عطاء سخية ونضيرة فى يباب الجدب الذى يرين على واقعنا الأدبى فى هذه المرحلة من مراحل الجزر الثقافى والفنى ، مما يضاعف من قيمة الديوان وأهميته .

وجوه الملك الضليل

في ديوان عز الدين المناصرة "يا عنب الخليل"

مدخل : (المناصرة وقضية الموروث) :

محمد عز الدين المناصرة واحد من شعرائنا الجدد الذين يضربون بجذورهم الفنية والفكرية والوجدانية فى أرض تراث عريق شديد الغنى والخصوبة ، ويمتاحون من ينابيع هذا التراث وكنوزه السخية ما يغنون تجاربهم ورؤاهم المعاصرة من أدوات ووسائل وأطر فنية ، متوسلين إلى وجدانات جماهيرهم بما لمعطيات التراث من قداسة فى نفوس هذه الجماهير ولصوق بوجداناتهم ، مستغلين ما اكتسبته هذه المعطيات على مر العصور من طاقات إيحائية ، وما ارتبط بها من دلالات نفسية وفكرية ووجدانية .

وبهذا الصنيع يوصل هؤلاء الشعراء تجاربهم المعاصرة عن طريق ربطها بجذورها وأصولها العميقة فى تراثهم العريق ، وهم فى الوقت ذاته يحققون ذلك التفاعل الخلاق بين الشاعر وموروثه ، فى إطار علاقة خصبة يتبادل فيها الشعراء وموروثهم التأثير والتأثر ، الأخذ والعطاء ؛ فهم فى الوقت الذى يسترفدون فيه موروثهم أدوات وأطرا ووسائل فنية متنوعة يوظفونها لتجسيد ملامح رؤاهم الشعرية المعاصرة يفجرون فى هذا التراث طاقات متجددة ، ويكتشفون ما فيه من قدرات دائمة على العطاء والتجدد ، ويضفون عليه من حيوية رؤاهم المعاصرة وطزاجتها وحرارتها وجدتها ما يبعث الشباب والقوة فى أوصال هذا التراث (*) وهكذا يتم هذا التفاعل الخلاق بين الماضى والحاضر ، بين الشاعر والموروث ، وتستمر تلك الحركة المزدوجة من التراث وإليه ، فيظل التراث حياً ، ومستمراً

(*) نشر دار العودة . بيروت . سنة ١٩٧٠ .

فى الحاضر بامتزاجه برؤى الشعراء المعاصرة المتجددة ، وتكتسب هذه الرؤى فى نفس الوقت أصالة وعراقة باتصالها بأعرق الجذور وآصلها ، وتكتسب غنى متجدداً بما تمتاحه من كنوز التراث من معطيات بالغة الغنى ورحيبة الإشعاع .

المناصرة واحد من هؤلاء الشعراء الذين ارتبطوا وجدانيا وفكريا وفنيا بموروثهم وصدروا عنه ، فهو لا ينى ينعطف على هذا الموروث ليستخرج من كنوزه ما يغنى به رؤيته المعاصرة ويؤصلها ، ولعل فى طبيعة تجربة المناصرة الحياتية والوجدانية مايفسر سر هذا الارتباط الوثيق بالتراث ؛ فقد عاش - على المستويين الواقعى والوجدانى - تجربة الغربة والتشرد والنفى منذ طفولته ، الأمر الذى ولد فى أعماقه إحساسا ثقيلا بعدم الانتماء ، حيث نشأ فوجد نفسه - كفلسطينى - إنساناً بدون وطن . . . بدون أرض . . . بدون جذور . . . بدون هوية ، وهكذا وجد نفسه وقد فقد كل منابع الانتماء ، وانبت عن كل الجذور والأصول ، فكان طبيعيا والأمر كذلك أن يتوق إلى الانتماء إلى أية جذور ، والارتباط بأية أصول ، وقد وجد فى موروثه العريق - على المستويين التاريخى والفنى - الأصول الراسخة التى ينشدها ويتكىء عليها ، والأرض العريقة التى يستطيع أن يضرب بجذوره فيها ، ومن ثم عكف على هذا التراث يربط به أسبابه ويوثق به صلاته ، ويمتاح منه ويمنحه ، ويتبادل معه الأخذ والعطاء فى إطار تلك العلاقة الخصبة التى سبقت الإشارة إليها .

وليس صدفة أن يتوافق انتماء المناصرة إلى موروثه وارتباطه به مع انتمائه - على المستوى الوجدانى - إلى قضيته وأرضه، فالانتماءان يصدران معا عن نبع واحد هو إحساس الشاعر بالحاجة إلى الانتماء ، وبحثه عن مصادر انتماء جديدة غير تلك التى حرم منها ، ومن ثم توافقت الانتماءان ، أو بعبارة أدق تعاقبا، إذ تأخر أحدهما عن الآخر قليلا .

* * *

كان هذا مدخلا لابد منه قبل أن نلج تجربة الملك الضليل فى هذا الديوان ؛

ونجوس خـلال عوالمها الرحيبة ، حتى يمكننا أن ندرك أبعاد تلك التجربة التى تصدر أساسا عن هذا الانتماء المزدوج إلى الأرض وإلى الموروث ، وحتى نفهم قبل ذلك سر تلك المقتبسات التراثية التى صدر بها الشاعر ديوانه كمدخل له ، فليست تلك المقتبسات حلية خارجية يزين بها الشاعر صدر ديوانه ، وليست حذلقة مدعية كتلك التى تعودها بعض شعرائنـا من تصدير أعمالهم الشعرية باقتباسات تراثية دخيلة لا تمت إلى عالم أعمالهم الشعرية بأية صلة . الاقتباسات التراثية فى صدر « ياعنب الخليل » مفاتيح ضرورية لفهم الرؤية الشعرية فى هذا الديوان ، ومداخل أساسية لعوالم هذه الرؤية ، وعلامات هادية على طريق رحلة الشاعر الشعرية فى هذا الديوان ، خصوصا تلك الاقتباسات المستمدة من موروث الملك الضليل - امرىء القيس بن حجر الكندى - أروع ما اكتشف المناصرة من كنوز التراث ، فقد وجد المناصرة فى ملامح شخصية الملك الضليل ، وفى أبعاد تجربته الحياتية والوجدانية والفنية مايتراسل مع ملامح شخصيته وأبعاد تجربته هو الخاصة ، ومن ثم فقد عقد مع هذه الشخصية أواصر صلة حميمة وراح يمتاح من موروثها الخصب مايجسد به أبعاد رؤيته الشعرية ، وملامحها الوجدانيـــة والفكرية ، وهذا مادفعنا إلى الولوج إلى عالم المناصرة الشعرى فى هـذا الديوان من خلال شخصية الملك الضليل امرىء القيس ، فليس الملك الضليل سوى شاعرنا المناصرة .

ليس غريبا إذن أن يقدم المناصرة ديوانه بهذه الطائفة من المقتبسات التراثية ، وليس غريبا أن تكون المقتبسات الأربعة الأولى منها من تراث الملك الضليل - شعراً ونثراً - وليس غريباً أخيراً أن يكون آخر المقتبسات الأحد عشر التى صدر بها الشاعر ديوانه بيت قيس بن الحدادية :

فيوماى يـوم فى الحديد مسربلا ويوم مع البيض الأوانس لاهيا

وهو كما لا يخفى ليس سوى المقابل الشعرى لعبارة امرىء القيس الشهيرة

« اليوم خمر ، وغداً أمر » ، وهى العبارة التى جعلها المناصرة ثانية مقدماته بعد عبارة امرىء القيس الأخرى التى قالها فى نفس المناسبة « ضيعنى أبى صغيراً ، وحملنى دمه كبيراً » مباشرة . ولقد كان الشاعر موفقا فى تصدير مقتبساته بهذه العبارة الأخيرة ، لأنها تلخص أهم بعدين من أبعاد رؤيته الشعرية فى هذا الديوان ؛ وهما الإحساس بالضياع الذى فرض عليه ولا يد له فيه ، ثم إحساسه بثقل التبعة الملقاة على عاتقه ـ تبعة دم وطنه القتيل ـ دون أن يزر وزرها ؛ فسوف نرى أن نغمة الإحساس بالضياع والنفى هى أعلى النغمات فى هذا الديوان ، تليها أو تواكبها نغمة الشعور بثقل العبء وفداحته ، وسوف نرى أن كل النغمات الأخرى فى الديوان تنويعات على هاتين النغمتين الأساسيتين .

بقى أن نلج عالم الملك الضليل المعاصر عز الدين المناصرة فى ديوانه « ياعنب الخليل » أكى نتعرف على الملامح التراثية لشخصية الملك الضليل ، وأن نقف على أبعاد مأساته .

الأبعاد التراثية لشخصية الملك الضليل :

الملك الضليل هو امرؤ القيس بن حجر الكندى أشهر شعراء الجاهلية ، وابن الملوك المدلل المترف ، فأبوه حجر كان ملكا على أسد وغطفان ، وفى كنفه نشأ امرؤ القيس كما ينشأ كل أبناء الملوك مرفهاً مدللا ، ينفق جل وقته فى العبث والمجون وقول الشعر حتى ضاق به والده فطرده ، فظل يتنقل بين الأحياء والقبائل مع طائفة من لداته المترفين ، عاكفا على ما كان عليه من ضروب اللهو والشرب والصيد وقول الشعر .

وفى هذه الأثناء حدث نزاع بين حجر أبى امرىء القيس وبين بنى أسد نتيجة طغيانهم عليهم ، وتنكيله بساداتهم وأشرافهم ، وانتهى هذا النزاع بمقتل حجر فى الوقت الذى كان فيه ابنه هائما على وجهه فى البلاد يعاقر ضروب الملذات ، وقد بلغه نعى أبيه وهو بدمون ـ من بلاد الشام أو اليمن ـ مكب على مجونه

ولهوه ، فقال عبارته المشهورة التي صدر بها المناصرة مقتبساته : « ضيعني أبي صغيراً وحملني دمه كبيراً ، لا صحو اليوم ولا سكر غداً ،اليوم خمر وغداً أمر » وكان امرؤ القيس حين بلغه نبأ مصرع أبيه في الخامسة والعشرين من عمره تقريباً، ولما أفاق حرم على نفسه ملاذ الحياة حتى يثأر لأبيه ، وتوزعت حياته بعد ذلك بين رثاء أبيـــه والبكاء عليه وبين السعي وراء ثأره ، حيث طاف على القبائل يستنصر بها ويستنفرها ، ويستحثها على مساعدته في طلب الثأر لأبيه .وقد ساعدته بعض القبائل ـ كبكر وتغلب ـ حتى أدرك بعض ثأره من بني أسد وحلفائهم ، ولكن ما أدركه من الثأر لم يشف غليله تماماً فعاد من جديد يطوف بالقبائل يستنجد بها فينجده بعضها ويخذله بعضها ، وكان أعداؤه بنو أسد قد استجاروا بالملك المنذر الثالث فأجارهم ، وأرسل جيوشه وراء امرىء القيس فتشرد هذا الأخير بين القبائل يستجير بأمرائها وشيوخها فيبسط عليه بعضهم حمايته، ويرفضه بعضهم الآخر ويسلمه ، حتى عرف بالملك الضليل .

وأخيراً لجأ امرؤ القيس إلى قيصر الروم (يوستنيانوس قيصر ٥٢٧-٥٦٥م) بعد أن تبادل معه السفارات والوساطات ، وبعد أن طلب من حلفائه في شبه الجزيرة ، ثم سافر بنفسه إلى بيزنطة حيث قضى فترة في بلاط القيصر ، ثم عاد إلى شبه الجزيرة في جيش جهزه له القيصر ، ولكنه في طريق عودته أصيب بمرض شبيه بالجدري فتقرح جسمه حتى عرف بذي القروح ، ويقال إن القيصر أهداه حلة مسمومة ـ نتيجة لسعي بعض الوشاة بينهما ـ فلما لبسها امرؤ القيس تساقط لحمه وسرى في جسمه السم ، وأدركه أجله في أنقرة ؛ فدفن في سفح جبل هناك يقال له « عسيب » ؛ وتحكي بعض الروايات أنه كان في سفح ذلك الجبل قبر لإحدى بنات الملوك ؛ وتضيف الرواية أن امرأ القيس لما عرف قصتها قال بيتيه المشهورين :

أجارتنا إن المزار قريب — وإني مقيم ما أقام عسيب
أجارتنا إنا غريبان هاهنا — وكل غريب للغريب نسيب

هذه هى مأساة الملك الضليل التراثى : امرىء القيس بن حجر سليل ملوك كندة ونجد ، ويمكننا من هذا الاستعراض السريع لحياة امرىء القيس أن نميز بين مرحلتين أساسيتين من مراحل حياته : مرحلة ماقبل موت حجر ، ومرحلة مابعد موته ، وأبرز ملامح المرحلة الأولى اللهو والمجون واللامبالاة ، ثم الضياع المترف القرير ، أما المرحلة الثانية فأبرز ملامحها الفجيعة والحزن والبكاء ، والسعى وراء الثأر ، واليأس ، والهزيمة .

وتطل علينا من حياة امرىء القيس بمرحلتيها خمسة وجوه للملك الضليل ، هى : وجه اللاهى اللامبالى ، ووجه الضائع الشريد ، ووجه الموتور الساعى وراء الثأر ، ووجه المفجوع النادب ، ووجه اليائس المهزوم . على أنه ربما امتزجت فى بعض الأحيان ملامح وجهين أو أكثر من وجوه الملك الضليل ، وربما طغت ملامح وجه من الوجوه وبخاصة الوجه اللاهى على ملامح بقية الوجوه ، بحيث نستطيع أن نلمح فى كل وجه من الوجوه الأربعة الأخرى قسمة أو أكثر من قسمات هذا الوجه اللاهى . وسوف نجد أن تجربة عز الدين المناصرة فى هذا الديوان تحمل كل ملامح تجربة امرىء القيس وكل أبعادها .

أبعاد تجربة الملك الضليل فى الديوان :

لم يستعر عز الدين المناصرة شخصية امرىء القيس — ولاموروثا من موروثاتها — استعارة مباشرة فى الديوان إلا فى ثلاث قصائد فقط ، هى : قفا نبك والمقهى الرمادى ، ثم تظاهرة — وهى جزء من قصيدة طويلة بعنوان « أضاعونى » لم يثبتها الشاعر كاملة فى الديوان مع أنها تستلهم كل تراث الملك الضليل ، وتمثل قسمة من أهم القسمات العامة للرؤية الشعرية فى هذا الديوان — وعلى الرغم من أن الشاعر لم يستعر من تراث الملك الضليل استعارة مباشرة فى غير هذه القصائد الثلاث فإن شخصية الملك الضليل تبسط ظلالها وإيحاءاتها على كل قصائد الديوان ، ولا تنى تطالعنا من كل قصيدة بوجه أو بآخر من وجوهها ، بحيث تصلح هذه الشخصية عنوانا على تجربة الشاعر فى هذا الديوان .

لقد وجد المناصرة فى ملامح تجربة امرىء القيس الشاعر بكل أبعادها ما يحمل أدق ملامح تجربته هو الحياتية والوجدانية التى تتعانق فيها أبعاد مأساة الملك الضليل الخمسة ، اللامبلاة واللهو ، الضياع والتشرد ، الفجيعة والبكاء ، الوتر والسعى وراء الثأر ، اليأس والهزيمة . فالمناصرة نفسه هو الفتى اللاهى اللامبالى - الولد السفيه ، على حد تعبيره - وهو الإنسان الضائع الشريد فى المدن والبلاد ، وهو الفلسطينى الموتور الذى نشأ فوجـــد وطنه مسلوبا وعاش هو يحمل مأساته وثأره ، وهو الإنسان المفجوع الذى رثى وطنه أحر الرثاء وأصدقه وأشجاه ، وهو أخيرا اليائس المهزوم الذى خذلته المدن والقبائل والقياصرة ، فانكفأ على أحزانه وقد تشابهت فى عينيه الطرق والمسالك وتشابكت . فليس غريبا إذن أن يعكف عز الدين على موروث الملك الضليل ، وأن يتخذه معبرا أساسيا لرؤيته الشعرية إلى الجماهير ، وليس غريبا أن تكون هذه الشخصية هى إطار دراستنا لهذا الديوان ، ومنطلقها لارتياد عوالم الرؤية الشعرية فيه .

ولكن ينبغى التنويه قبل الولوج إلى عالم المناصرة الشعرى فى « ياعنب الخليل » الإشارة إلى أنه إذا كان مقتل حجر يمثل مرحلة انتقال حاسمة فى حياة امرىء القيس ، وإذا كانت عبارته المشهورة « اليوم خمر ، وغدا أمر » تقدم فاصلا صارما بين المرحلة الأولى من حياته بوجهها اللاهى وبعض ملامح وجهها الضائع ، والمرحلة الثانية بوجهها : الموتور ، والنادب ، والمهزوم ، وبعض ملامح وجهها الضائع - إذا كان الأمر كذلك بالنسبة لتجربة امرىء القيس فإن تجربة ضليلنا المناصرة لا تحتوى على مثل هذه الفواصل الحاسمة ، ومن ثم فإن وجوه الملك الضليل فى ديوان « ياعنب الخليل » ليست فى تميز وجوه الملك الضليل امرىء القيس وتحدد ملامحها ، فنحن نرى امتزاج ملامح وجهين أو أكثر ، أو طغيان ملامح وجه ما على بقية الوجوه أمرا شديد الشيوع فى الديوان ، وإذا كان الوجه اللاهى فى حياة امرىء القيس هو أكثر الوجوه طغيانا على تجربته بوجوهها الأخرى - رغم تميزها الملموس - فإن الوجه الضائع الشريد ، والوجه اليائس المهزوم هما أكثر الوجوه فى تجربة المناصرة الضليل بروزا وطغيانا على الوجوه الأخرى ، حتى لا نكاد نعثر على

وجه من الوجوه الثلاثة السابقة لا يحمل ملمحاً أو أكثر من ملامح هذين الوجهين .

والآن . . إلى وجوه الملك الضليل فى الديوان :

١ - وجه اللاهى اللامبالى :

إذا كان وجه اللاهى اللامبالى هو أكثر الوجوه بروزاً فى تجربة امرىء القيس فهو أكثرها توارياً وخفوتاً فى تجربة المناصرة ، فقد تحمل عبء نكبته منذ الصغر ، فلم يكن لديه وقت كبير للهو والمجون ، وإذا كان لهو امرىء القيس لهواً عربيداً مستهتراً لأنه لهو الإنســـان المترف المدلل القرير ، فإن لهو ضايلنا المناصرة لهو جاد - إذا استقام هذا التعبير - ، لهو كاسف حزين ، حيث لم يتقلب شاعرنا فيما تقلب فيه امرؤ القيس من أعطاف النعيم والرفاهية . لهو المناصرة لهو برىء لا يتجاوز الغناء العذرى الرفاف لفروتا (رسالة إلى فروتا)، أو تبادل مواعيد طفولية بريئة - مهما حاول المناصرة أن يضفى عليها من مغامرات ابن أبى ربيعة الداعرة - مع جارته لصبية ذات العيون الزرقاء كعيون مريم العذراء ، حيث تطلب منه جارته البرئية اللعوب أن ينتهز فرصة احتفال دينى ليهبط عليها « كهبوط الندى » ليلة لا ناه ولا زاجر ، كما طلبت صاحبة عمر بن أبى ربيعة - الابن البكر للوجه اللاهى من وجوه امرىء القيس - منه :

قالت : غدا نسير فى خشوع

لسيد البرية

فكن لما أقوله مطيـــع

و « اسقط علينا كالندى » فى ليلة التطهير

من فوق ألف سور

موعدنا كنيسة القيامـــة

(كنيسة القيامـــة)

وهو - لهو المناصرة - لا يتجاوز أخيراً التسكع على أرصفة المقهى الرمادى - وهو مقهى الفيشاوى الشهير بحى الحسين - حيث يأتيه يصطاد السويعات اصطيادا

مع أولئك الذين يفدون إلى ذلك المقهى مع الليل ، وفى أعينهم ظمأ للدفء فى أحضانه . (المقهى الرمادى) .

على أن هذا الوجه اللاهى ـ على براءته ـ من وجوه ضليلنا المناصرة كثيرا ماتطغى عليه ملامح الوجوه الحزينة الأخرى للملك الضليل ، فيعدو هذا الجانب اللاهى الغرير وجها من وجوه مأساة المناصرة ، وبعدا من أبعادها الفاجعة ؛ فوعده الطفولى اللاهى البرىء مع طفلته فى كنيسة القيامة تحرمه منه قوى البغى والطغيان التى حرمته من أرضه ، فقد :

. . . جاء صيف خطر الأنياب
أغلق فى وجوهنا الأبواب
أغلق باب الإثم والرحمة فى وجوهنا

(كنيسة القيامـــة)

وحتى فى لحظات تسكعه على المقهى الرمادى :

تهتف الغربة فى الأعماق . . تزداد عنادا
أيها السارون فى منتصف الليل ، وفى أعينكم
ظمأ للدفء فى أحضان مقهى
لتعبوا من صفاء الليل كأس الحزن مكرورا معادا

(المقهى الرمادى)

فاللهو فى تجربة المناصرة فى بعض صوره لون من الهروب ، هروب من مأساته التى يحملها فى أعماقه أنى تسكع ، والتى تطارده أحزانها أنى هرب ؛ فمن كل صخب المقهى الرمادى وضجيجه لا يمس وجدانه سوى أصداء أغنيتين حزينتين ، تتحدث إحداهما إلى زهر البنفسج منكرة عليه أن يكون مصدرا للبهجة والفرح وهو زهر حزين « ليه يابنفسج بتبهج وانت زهر حزين ؟ » ، ويوظف الشاعر أصداء هذه الأغنية الشعورية توظيفا بارعا فى تجسيد ذلك الشجن العميق الذى أثارته فى أعماقه :

أيها الزهر الحزين

رغم هذا أنت تبهج

فاترك الأحزان يا أزرق ، دعها للسنين

آه لو تعرف حزن الآخرين

أيها الزهر الحزين

أما الأغنية الثانية التى مست أصداؤها وجدان الشاعر فى ضجيج المقهى الرمادى فهى تلك الأغنيه الفولـكلورية الشجية« آه ياعزيز عينى،وانا بدى أروح بلدى » ، وتختلط أصداء هذه الأغنيه فى وجدان الشاعر بأصداء ذلك البيت القديم الحزين :

ولى كبد مجروحة ، من يبيعنى   بها كبدا ليست بذات قروح

تمتزج كل هذه الأصداء وتختلط فى وجدان الشاعر على هذا النحو البارع .

والمغنى

كان فى المقهى يغنى :

ياعزيز العين إنى

لتراب الشام مشتاق وفى قلبى جروح

ـ من ترى منكم يبيع الآن لى

كبداً دون قروح ؟!

(المقهى الرمادى)

وهذه الصورة الأخيرة ـ صورة الكبد الجريح التى يتمنى الشاعر أن يبيعها ـ من الصور التى افتتن بها المناصرة ، الأمر الذى يشى بعمق مصدرها فى وجدانه ، فهو فى مقطع « ناطوراً » من قصيدة (ناطوران) يكرر نفس الصورة : «أواه ياكبدى الجريح . من يشتريك فأستريح » .

لهو ضالينا المناصرة إذن موقف ، موقف احتجاج ضد أولئك الذين حرموا الشاعر من الانتماء النضالى إلى أرضـــه وتحمل تبعة قضيتها ، ليتاجروا هم بهذه القضية على منابر الخطب وموائد المساومات ، وأروقة الحكمة الكسيحة ، ولذلك فإننا كثيراً مانجد هـــذا الوجه اللاهى اللامبالى يكتسى ملامح ساخرة حادة ، ويستعير لسانا لاذعا ليسلق به أولئك الذين حولوا قضيته إلى خطب حماسية جوفاء، وحكم كسيحة :

وأقول اليوم خمر ، وغداً .. ياغرباء

اسكتوا ياغرباء

فوراء الثأر منا خطباء

ووراء الثأر منا حكماء

(المقهى الرمادى)

وتلك صورة أخرى من الصور التى افتتن بها المناصرة ، والتى مهر فى توظيف التراث لتوليدها من خلال المقابلة بين لحظة تراثية باهرة ولحظة معاصرة منطفئة ، مثل تلك المفارقة التصويرية الساخرة التى تطالعنا من الأبيات السابقة ، ومن قول الشاعر من قصيدة أخرى :

لايسلم الشرف الرفيع من الأذى   حتى تراق على جوانبه الخطب

(قصيدة « أضاعونى » التى لم تنشر كاملة فى الديوان)

وسندرك مافى الصورتين من مفارقة ساخرة مريرة حين ندرك أن الشاعر يستلهم فى الأبيات الأولى نصين تراثيين ارتبطا بمعانى الحزم والإصرار الجاد فى طلب الثأر ، وأول هذين النصين عبارة امرىء القيس « اليوم خمر ، وغدا أمر » بكل ماتفيض به من وعيد رهيب ، وتصميم باتر على الثأر ، أما ثانى النصين فهو

بيت ابن أخت « تأبط شرا » من قصيدته المشهورة فى رثاء خاله والإصرار على الثـأر له :

ووراء الثأر منى ابن أخت   مصع عقدته ماتحـــل

بكل ما يضطرم به هذا البيت من إصرار باتر على طلب الثأر، ومن خلال تحوير الشاعر لهذين النصين الموروثين استطاع أن يولد هذه المفارقة التصويرية البارعة، فالأمر الرهيب الذى تتوعد به عبارة امرىء القيس الباترة ، والتصميم القوى الذى لا تنحل له عقدة فى البيت قد مسخ إلى خطب جوفاء وحكم كسيحة .

أما البيت الثانى فهو بدوره تحوير لبيت امرىء القيس المشهور :

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى   حتى يراق على جوانبه الدم

لتوليد هذه المفارقة الساخرة الأليمة . وهكذا تتجلى لنا براعة المناصرة فى استلهام موروثه ، وتوظيفه ، وتوليد أروع إمكانات التعبير منه .

وفى بعض لحظات ضعف ضليلنا المناصرة ويأسه يتغضن هذا الوجه اللاهى اللامبالى من وجوه تجربته بملامح اليأس الانتحارى المهزوم ، ويغدو اللهو واللامبالاة موقفا انتحاريا يتخلص به الشاعر من ثقل اليأس والإحساس بالهزيمة التى تبهظ كيانه - حين يخذله أنصاره ويحس بالعجز :

مقيم هنا أشرب الخمر حتى الأبد

وحتى تدق المسامير فى النعش ... ولا تحملوا الشعراء

دعونى على زق خمر... وخلوا يدى تحمل الكأس .. حتى تطاول رأس المجرة

ولا تطلبوا الثأر يا آل حجر ، فإنى قتيل العذارى

وكأس من الخمر ، لم أدخل الحرب مرة

(قفا نبك)

والشاعر هنا ينظر أيضاً إلى عبارة امرىء القيس « اليوم خمر وغـدا أمر » ويستلهمها استلهاما عكسيا ، وإن كانت هذه الملامح اليائسة العاجزة لاتبيت أن تغادر هذا الوجه اللاهى من وجوه الملك الضليل لترتسم على وجوهه الأخرى ، ولتحتل هذا الوجه اللاهى ملامحوجه آخرمن وجوه الملك الضليل،وجه الموتور الباحث عن الثأر به ، وجه « وغداً أمر » .. وجه الملك الضليل الأصيل :

سأشرب طيلة يومى ، سأشرب حتى ولو كانت الـكأس مرة
فمن أجل غزلان وجرة
غدا أدخل الحرب أول مرة

(نفس القصيدة)

هذا هو الوجه اللاهى من وجوه الملك الضليل فى تجربة المناصرة ، الذى رأينا أنه ـ على جديته ـ ليس أكثر هذه الوجوه شيوعا فى الديوان ، وأنه كثيرا مايكتسى بملامح بقية وجوه الضايل الأخرى .

٢ ـ وجه الضائع الشريد :

لقد تنكر الملك حجر لابنه فطرده وشرده ، وضيعه صغيرا ـ على حد تعبير امرىء القيس ـ ولـكن الملك الضليل كان وفيا لأبيهفلم يتنكر له بلحمل همه كبيرا ـ على حد تعبيره أيضا ـ فكان من بين إخوته حامل لواء الدعوة إلى ثأر أبيه ، ووزع حياته بعد موته بين رثائه وطلب ثأره . وكذلك ضايلنا المناصرة ضيعه وطنه صغيرا وشرده ، ولـكنه حمل همومه كبيرا ، وكان حمله لهذه الهوم وجها آخر من وجوه ضياعه .

على أن ضياع الماصرة لم يكن فى ترف ضياع الملك الضليل امرىء القيس ـ على الأقل فى شطره الأول فى حياة أبيه ـ فقد كان جاه الملك حجر العريض يبسط ظلاله ا وارفة على ابنه أنى رحل أو حل ، فكان ضياع امرىء القيس ضياعا مرفها

قريرا ، نتاجه هذا الجانب العابث المترف من تراث امرىء القيس الشعرى ، أما وطن المناصرة الذى ضيعه فلم يستطع أن يبسط عليه إلاظلال مأساته الثقيلة ، فعاش يعانى ضياعين ؛ ضياعه الخاص ، وضياع وطنه ، وامتزج الضياعان فى رؤياه فى إحساس واحدثقيل بلون بظلاله الحزينةحتى أكثر شعرالمناصرة فرحا وإشراقا، فالشاعر يحمل مأساة وطنه وضياعه أنى ارتحل ، ويرى فى ضياعه الخاص مظهرا من ضياع وطنه ، ولذلك يكثر فى الديوان امتزاج ملامح هذا الوجه الضائع الشريد بملامح الوجه المفجوع النادب ، والوجه المهزوم اليائس . يحمل الشاعر إحساسه هذا بالضياع إلى عزيزة تنتظره :

سنة بعد سنة

ستعيشين مـــع الحزن سنة

وانتظار الطفل أن يرجع من غربته بعد سنة

يذرع الحانات والمقهى الذى يعرفه

باحثا عن سر سنة

فى عيون الحطب الجوفاء فى بحر الوعود الآسنة

(مقطع « الألسنة » من قصيدة « من أغانى الكنعانيين »)

إنه فى ضياعه وتشرده يبحث عن ومضة أمل ، وهو يحس أن عثوره على ذاته رهن بالعثور على وطنه ، ومن ثم فهو حين ينشد عودته إنما ينشد معها-بل فيها- عودة الوطن .

وإذا كان امرؤ القيس قد عثر على من يلقى عليه تبعة ضياعه ، وهو أبوه ـ الذى ضيعه صغيراً ، وحمله دمه كبيراً ـ فإن موقف المناصرة لم يكن بهذا اليسر؛ فى بعض الأحيان يخيل إليه أن أهله هم الذين أضاعوه ، ويصبح « الأهل » هم المعادل الوجدانى فى تجربة ضياع المناصرة للملك حجر فى تجربة امرىء القيس :

وأعمامى يهزون المنابر ، آه .. ما ارتجوا ، وما ارتاعوا

مضت سنتان .. قال الشاعر المتقى حين بكى :

« أضاعونى .. وأى فتى أضاعوا »

(أضاعونى)

ولكنه فى أحيان أخرى يحس أن المسئول عن ضياعه هو الوطن ذاته ، الذى حمله تبعة مأساته ، وألقى على كاهله الغض أثقال نكبته الثقيلة :

رحلت .. وحملتنى عبء هذا النبأ

رحلت .. وحملتنى عبء هذا النبأ

(قفانبك)

وهكذا يتذبذب — فى تجربة المناصرة — المعادل الوجدانى للملك المقتول حجر — فى تجربة امرىء القيس — مابين الوطن الضائع ، والأهل الذين أضاعوه .

ويبلغ الوجـــه الضائع لضليلنا المناصرة فى الديوان ذروة تمزقه وعذابه حين يتكشف وجهه اللاهى عن قناع خادع يستتر به هذا الوجه الضائع الحزين ، فاللهو ذاته قسمة من قسمات هذا الوجه الضائع المعذب :

ويأتى المساء

كئوس مبعثرة .. لم يعد صفاء الليالى صفاء

وأشربه سأما دون معنى .. هباء

(قفانبك)

وما أشجى هـذا التبرير الأسيان الذى يبرر به المناصرة تردده على المقهى الرمادى ، وما أفجعه ، حين يرد على تساؤل جارته المرتاب عن طبيعة رحلته كل مساء :

كلما ياجارتى جاء المساء

تسألين :

أين يمضى الملك الضليل فى كل مساء

ربما يحمله التيار ، يمضى فى دروب الساقطين

أنت لا تدرين أين . .

أول الليل أجر الخطو .. لا تدرين أين

نحو مقهى أشرب الأحزان من جدرانه قرب الحسين

(المقهى الرمادى)

إن الملك الضليل ـ امرأ القيس ـ لم يتنكر لأبيه رغم أنه أضاعه وشرده ، فظل حريصا على الانتماء إليه والارتباط بذكراه ، لأن فى الانتماء إليه تحقيقا لذاته ... فى الانتماء إلى حجر ملجأ من الضياع . وكذلك شاعرنا الضليل لم يتنكر لوطنه ـ رغم أنه أضاعه وشرده ـ فظل وفيا له ، حريصا على تأكيد انتمائه إليه ـ على المستويين الوجدانى والفنى ـ لأن فى الانتماء إلى هذا الوطن ـ ولو وجدانيا ـ أو فنيا ـ ملجأ روحيا على الأقل مما يعانيه المناصرة من ضياع وغربة وتشرد . وقد اتخذ هذا الانتماء على مستوييه السابقين مظاهر وصيغا عديدة :

فعلى المستوى الوجدانى تمثل هذا الانتماء والإصرار على تأكيده فى ذلك الحرص الدؤوب من المناصرة على تجلية الملامح الأصلية العريقة لهذا الوطن ، وعلى إبراز الأرومة التى ينتسبان إليها معا ـ الشاعر والوطن ـ وهى الأرومة الكنعانية ، فهو حريص طوال الديوان على إضفاء الملامح الكنعانية على كل وجوه رؤيته الشعرية وجوانبها ؛ ففلسطين عنده « أرض كنعان » ، والخليل « حبرون » ـ وهو اسمها الكنعانى القديم ـ ، يتردد اسم « كنعان » بكثرة واضحة فى الديوان ، فشهادات الثبوت « نقوش كنعانية » والشاعر الفلسطينى ناهض الريس « شاعر كنعانى » ، وآخر قصائد الديوان تحمل عنوان « من أغانى الكنعانيين » .

وهذا الإصرار على إضفاء الملامح الكنعانية على رؤية الشاعر فى الديوان

يمثل بعداً من أبعاد القضية فى وجدان المناصرة وفكره ، فهو - فوق كونه مظهرا من مظاهر حرص الشاعر على الانتماء إلى وطنه - يمثل حجته التى يدحض بها دعوى عبرانية فلسطين ، يمثل - على المستوى الفنى - دليله على نسبة الملك الضليل إلى أبيه الوطن .

وحرص المناصرة على تجلية هذا الوجه العريق لا يقتصر على مجرد إضفاء هذه الملامح الكنعانية المتناثرة على بعض أبعاد رؤيته ، وإنما يبذل جهدا كبيرا وعناء شديدا فى سبيل تحقيق هذه الغاية :

ويصيح الشجر الملتف فى الميل الصموت

يسأل الأطلال عن آثار جدى

تحمل كل شهادات الثبوت

نقشوها فى صخور غمرتها الريح فى صدر الترائب

وتقولون بأن الرمز فى واد بعيد

وأنا أحفر . . حتى يولد النقش وجدى من جديد

(مقطع « شهادات الثبوت » نقوش كنعانية « من قصيدة « فى الرد على الأحبة »)

ولنلاحظ أولا دلالة العنوان حيث تعادل النقوش الكنعانية فى هذا العنوان شهادات الثبوت .. ثبوت نسبة الشاعر إلى وطنه « فلسطين » ، أو ثبوت نسبة الملك الضليل إلى أبيه .

ولنلاحظ ثانيا مدى الجهد والعناء الذى يبذله الشاعر فى سبيل تجلية هذا الوجه الذى طمره تراب السنين ، وغمرته الريح فى صلب الترائب ، وكيف « يحفر » حتى يبرز هذا الوجه .

ولنلاحظ أخيراً أن إبراز هذا الوجه عملية ميلاد جديد ، فالنقش والجد يولدان من جديد بكل ما يتلبس به الميلاد الجديد من آلام المخاض وعذاباته .

وثمة مظهر آخر فى الديوان لحرص الشاعر على تأكيد انتمائه إلى الوطن ـ على المستوى الوجدانى ـ يتمثل فى تلك الرغبة الملحة الحارة فى أن يحيا على تراب ذلك الوطن ، ولو مظهرا مهملا من مظاهر طبيعته :

لو أننى قمر فى الشام مرتحل
لو أننى قمر
لو أننى حجر فى الشام منغرس
لو أننى حجر

(مقطع « قمر الشام » من قصيدة « فى الرد على الأحبة ») .

وتمثل هذه الرغبة معنى آخر من المعانى التى تلح على وجدان المناصرة ، والتى ولع بترديدها تعبيرا عن عمق جذورها فى رؤيته الشعرية ، وعن رحابة المساحة التى تحتلها من وجدانه ، فهو يكرر نفس المعنى فى مقطع آخر من مقاطع نفس القصيدة :

ليتنى كنت نقوشا فى قرى دورا وفى تربة لوط
أو جدارا فارع الطول يغنى للسقوط
ليتنى بئر سابيل
ليتنى حارس أعناب مع الصيف أغنى قرب أحراش الخليل
ليتنى كنت بحيرة
من بحيرات الخليل

(مقطع « إلى شاعر فى الأسر من شاعر فى المنفى » من نفس القصيدة)

ويعكس تكرار الشاعر لأداة التمنى ـ « لو أننى » فى النموذج الأول ، و « ليتنى » فى النموذج الثانى ـ مدى إلحاح هذه الأمنية على خاطره ، وسيطرتها على فكره .

ومظهر أخير من مظاهر حرص الشاعر على تأكيد انتمائه إلى وطنه على

المستوى الوجدانى يتمثل فى ذلك السعى الدءوب المعذب وراء ثأره ، وذلك السعى وجه وحده من وجوه الملك الضليل فى الديوان سنعرض لملامحه وقسماته بعد قليل .

أما على المستوى الفنى فقد تمثل حرص المناصرة على تأكيد انتمائه إلى وطنه وولائه له فى عدة مظاهر أيضا ، ربما كان أبرزها حرصه على استمداد مواد تصويره وأدواته الفنية من بيئة ذلك الوطن ، وطبيعته بكل مظاهرها من أماكن وحيوانات ونبات وعادات وتقاليد ... الخ ، حيث تتردد فى الديوان بكثرة لافتة للنظر أسماء الأماكن والبلاد الفلسطينية مثل : القدس ، الخليل ، الجليل ، حبرون ، دورا ، تربة لوط ، المسجد الأقصى ، كنيسة القيامة ... وغيرها . كما تستمد كثير من الصور موادها وأدوات تشكيلها من مظاهر الطبيعة الفلسطينية وما يشيع فى هذه الطبيعة من نباتات مثل : ضفائر الزعرور ، عرائش العنب ، أزهار الحنون ، أشجار الحور ، الزنبق البرى ، العليق ، الزيتون ، ناطور الشجر ، أحراش الخليل ... الخ . أو حيوان وطيور كالنوق والجواميس والثعالب والحمام واليمام ... إلى غير ذلك من عناصر البيئة الفلسطينية . والشاعر يعقد بينه وبين هذه الطبيعة بمظاهرها المتنوعة أواصر صلة وود تشع بالدفء الحميم ، لأن هذه المظاهر تمثل فى رؤيته المعادل الواقعى للوطن .

كما تمثل حرص المناصرة على الانتماء إلى وطنه - على المستوى الفنى - فى مظهر آخر هو استلهامه للموروث الفلسطينى ، سواء على المستوى التاريخى الكنعانى الذى تجسد فنيا فيما سبقت الإشارة إليه من تمسك الشاعر بإضفاء كثير من الملامح الكنعانية على رؤيته ، أو على المستوى الفولكلورى المتمثل فى اقتباساته المتعددة لنصوص من الفولكلور الفلسطينى - محورا أو غير محور - فى الكثير من قصائد الديوان ، بل إن عنوان الديوان ذاته « ياعنب الخليل » هو اقتباس فولكلورى ، حيث استعار الشاعر تلك الأغنية الشعبية الفلسطينية عن عنب الخليل فسمى بها إحدى قصائد الديوان ، ثم جعلها عنوانا على الديوان كله .

تلك هى ملامح الوجه الضائع المنفى للملك الضليل فى الديوان ، وتلك هى

آثارها . وإن كانت هذه الملامح كثيراً ما تمتزج فى الديوان بملامح وجه آخر من وجوه الملك الضليل ، هو :

٣ — وجه النادب المفجوع :

يضفى هذا الوجه قسمات على كل وجوه الملك الضليل الأخرى فى رؤية المناصرة الشعرية فى هذا الديوان ، وكان الشاعر قد فكر فى تسمية الديوان « قفانبك » وهو عنوان إحدى القصائد فى الديوان ، وعنوان هذا البعد الباكى الحزين من أبعاد الرؤية الشعرية فيه فى الوقت ذاته .

وفى مرحلة من مراحل تجربة المناصرة لم يكن شاعرنا الضليل يملك حيال وطنه القتيل سوى الرثاء والندب ، ومن ثم مضى يبكيه أحر البكاء وأفجعه :

مولاى .. نجد أصبحت خرائب
والشام والفرات والدهناء
تنتظر الكتائب

(تظاهرة)

وهو حين يتمنى أن يعيش فوق أرض وطنه ولو مظهرا من مظاهر طبيعته يحس باستحالة تحقق هذه الأمنية ، فينكفىء على ذاته حزينا مضجوعا يبكى هذا الوطن الذى تخلى عنه أهله :

لو أننى قمر ، لو أننى حجر ، لو أننى جبل
لو أننى سفن
لكننى فى بلاد الشام منزرع
أبكى على وطن قد خانه الوطن

(مقطع « قمر الشام » من قصيدة « في الرد على الأحبة »)

وحتى أغانى هذا الوطن وأهازيجه تغدو فى سمع الشاعر أصوات عويل ترثى الوطن الضائع وتبكيه ، بدل أن تكون أغانى فرح وأهازيج سرور :

سمعتك عبر ليل الصيف أغنية خليلية
تظل ترن خلف التل منسية
إذا ما استنسمت ريحها بوادى الجوز غربية
تظل تنوح ماناح الحمام على سواقى الحب فوق ضفائر الزعرور

(ياعنب الخليل)

وقد اتخذ هذا البعد الباكى النادب فى رؤية المناصرة فى هذا الديوان مظهرين أساسيين: بكاء ذاته، بكاء وطنه، وإن كان البعدان يمتزجان فى كثير من الأحيان حتى ليغدو بكاء أحدهما بكاء للآخر فى ذات الوقت، فهو حين يبكى ذاته إنما يبكى ضياعه وتشرده وغربته عن وطنه ، وإحساسه بأنه سيموت بعيداً عن هذا الوطن الذى يتمنى أن يدفن فى ثراه ، لتنبت من عظامه وأشلائه حياة جديدة فوق أرضه ، ومن ثم فهو يوصى بأن تدفن عظامه تحت كرمة من كروم هذا الوطن ، حتى تخضر من عظامه وأشلائه حياة وخصب، وحتى يبعث هو من جديد عبر تلك الحياة الجديدة التى سوف تدب فى أوصال الوطن :

وبكيت فوق الجسر ، بين القدس فالوادى السحيق
وصرخت من يأسى ومن طول السفر
لو مات فارسك المجيد ، ومات ناطور الشجر
فادفن عظامى ياحبيبى تحت كرمتنا على الجبل العتيق
لتعتق الأيام والأعوام
وينتج فى الشام المطر
تثمر ، وتخضر العظام

فادفن عظامى وانتظر

يوما من الوادى شروق

إنى لأخشى الموت فى المنفى ، فمن يروى عروقى ؟!

(قفانبك)

أما المظهر الثانى من مظاهر هذا الوجه النادب المفجوع من وجوه الملك الضليل فى الديوان فيتمثل فى رثاء الشاعر لكل ملامح الوطن : بلاده ، أماكنه ، مظاهر طبيعته ، ذكرياته ، على نحو ما رأينا فى « قمر الشام » وفى « ياعنب الخليل » .

وقد وظف المناصرة موروث امرىء القيس توظيفا بارعا فى التعبير عن هذا البعد من أبعاد رؤيته الشعرية ، حيث استخدم نفس المغانى ومنازل الأحباب والأطلال التى بكاها امرؤ القيس فى مقدماته الطللية باعتبارها معادلات رمزية لمغانى الوطن السليب ومنازل أحبابه المهجورة فيه . ففى « المقهى الرمادى » ينعى المناصرة ضياع منزل الأحباب فى « سقط اللوى » بين « الدخول » فـ « حومل » :

ياساكنا سقط اللوى ، بين الدخول فحومل

قد ضاع رسم المنزل

وهى كلها مغان شهيرة بكاها امرؤ القيس كما نعرف فى مطلع معلقته . وفى قصيدة « أضاعونى » ينعى الشاعر ضياع « ماء جلجل » وتلاشى « أيام نجد » .. وهما من مغانى امرىء القيس فى شبابه اللاهى :

وماء جلجل هنا مفقود

أيام نجد ياحبيبى قد سافرت ولن تعود

ونلاحظ أن المناصرة يكثر من استرفاده موروث امرىء القيس فى موقف الندب والرثاء بجانبيه : رثاء الوطن ، ورثاء الذات ، وهو لا يكتفى فى بعض الأحيان بتوظيف معطيات جزئية من هذه الموروث كما فعل مثلا فى توظيفه لبعض المعطيات الطللية

فى النماذج السابقة بل إنه يستعير نصوصاً كاملة من التراث الشعرى للضليل الملك مع تحوير بسيط ليرثى بها بعض أجزاء وطنه السليب. فهو حين يريد رثاء الجولان السورية ـ التى أصبحت فى رؤيته جزءاً من الوطن المفقود ، وقسمة من قسمات الملك القتيل بعد أن رحبت هذه الرؤية وعمقت ـ عمد إلى بيتين من القصيدة الرائية التى قالها امرؤ القيس فى وصف رحلته إلى القيصر ، وهما قوله :

ولما بدت حوران والآل دونها   نظرت فلم تبصر بعينيك منظرا
تقطع أسباب اللبانة بيننا   عشية جاوزنا حماة وشيزرا

فأجرى فيهما تحويرا طفيفا ليصبحا من أشجى ماقيل فى رثاء « الجولان » الضائعة ، وفى إدانة من أضاعها :

ولما بدت جولان فى الأفق طفلة   نظرت فلم تنظر بعينيك الردى
تقطع أسباب المودة بيننا   عشية سلمناك طوعا إلى الغدا

(أضاعونى)

أما حين يرثى ضليلنا المناصرة نفسه وضياعه وغربته فإنه لا ينسى أيضا أن يسترفد تراث سلفه ، ويوظف معطياته توظيفا فنياً مرهفا ؛ ففى قصيدة «قفانبك» التى يرثى فيها نفسه ، ويبكى غربته السوداء يقول :

أكلتنى الغربة السوداء ياقبر « عسيب »
جارتى ... إنا غريبان بوادى الغرباء
نبحث الشعر، ونحمى أنقرة
أيها الوادى الخصيب
ربما مرت على القبر هنا يوما حمامة
ياحمامات الهروب

أبلغى عنى التحية

قبل موتى للحبيب

وهو يسترفد هنا بيتى الملك الضليل اللذين سبقت الإشارة إليهما ، واللذين قالهما امرؤ القيس حين سقط صريع المرض فى طريق عودته من عند القيصر ، وعرف قصة جارته ابنة الملوك المدفونة فى سفح جبل « عسيب » — وهو نفس الجبل الذى دفن امرؤ القيس فى سفحه :

أجارتنا إن المزار قريب وإنى مقيم ما أقام عسيب

أجارتنا إنا غريبان هاهنا وكل غريب للغريب نسيب

هذا هو وجه الملك الضليل النادب المفجوع الذى يعد أكثر وجوه الضليل الخمسة فى الديوان امتزاجا بالوجوه الباقيـــة الأخرى ، حيث لم يترك وجها منها لم يلق عليه بظل من ظلاله الحزينة .

٤ — وجه الموتور الساعى وراء الثأر :

إن المناصرة حين قرر أن يتحمل تبعة ثأر وطنه — الأب القتيل الذى ضيعه صغيرا وحمله دمه كبيرا — لم يتخذ هذا القرار فى فورة حماس عاطفى أهوج ، وإنما اتخذه وهو يعى تماما فداحة هذه المسئولية التى أخذ على عاتقه تبعتها ، وبعد أن قلب الأمر على كل وجوهه ووجد أن هذا الموقف هو قدره الذى لا معدى له عنه . إنه يعرف أن أسلحته وإمكاناته ليست فى مستوى المعركة التى يجب خوضها ، وأنه لا يمتلك سوى إيمانه بقضيته ويقينه بعدالتها ، وأن العبء فادح وثقيل ، إنه يعرف كل هذا ، ولكنه يعرف قبل هذا كله أنه مشدود إلى هذا القرار بألف سبب متين ، ومن ثم فقد قرر — بعد أن قلب الأمر على وجوهه — أن تكون المطالبة بدم أبيه الوطن القتيل هو طريقه :

قضيت الليالى أفرق بين الصواب وبين الخطأ

ولا زاد فى جعبتى غير ماصنعته يدى الآثمة

وما أرسلته مع الفجر لى فاطمة

تقول : انتصر لأبيك ... انتصر لأبيك

سأشرب طيلة يومى ... سأشرب ، حتى ولو كانت الكأس مرة

فمن أجل غزلان ، وجرة ،

غداً أدخل الحرب أول مرة

رحلت وحملتنى عبء هذا النبأ

رحلت وحملتنى عبء هذا النبأ

(قفانبك)

وعندما قرر الملك الضليل امرؤ القيس أن يتحمل دم أبيه وأن يثأر له فإنه انطلق إلى القبائل الحليفة يستنجد بها ويستنهض هممها للثأر لأبيه القتيل ، ولما خذلته القبائل ولم تشف غليله لجأ إلى قيصر .. هكذا فعل الضليل الملك ، وهكذا فعل ضليلنا المناصرة ، قرر أن يستنجد بالقبائل والمدن ، ثم بالقيصر ، وإن كانت الفروق فى رؤية المناصرة ليست حاسمة بين المدن- القبائل والقيصر، فهما معاً يعادلان فى وجدانه الطاقات العربية المهدرة - على مستوى الجماهير والقيادات - لقد تسكع المناصرة وتشرد فى تجربته الحياتية على أرصفة المدن - القبائل كما تسكع من قبله الملك الضليل وتشرد ،ومثله استنجد بهذه المدن- القبائل لتساعده على استعادة ملكه المسلوب :

ضاع ملكى فى ذرا رأس الجحيم

ضاع ملكى .. وأنا فى بلاد الشام أمشى ، أتعثر

من ترى منكم يغيث الملك الضليل يا سمر بغوثه

(قفانبك)

وقد توسل المناصرة إلى استنفار هذه المدن ـ القبائل بنفس أسلوب الشاعر القديم ؛ لمس مشاعرها القومية ، وتحريك عاطفتها الوطنية عن طريق تذكيرها بماضيها العريق وأمجادها الغابرة ، وماحل بحاضرها من ضعف وخور ، وكيف اكتسحت أراضيها سيول الغزاة دون أن يحرك ذلك نخوتها .

مد الغزاة يسير كالطوفان ، لا تقف المدائن غاضبات

أو هكذا تمضى السنون .. تشيخ جبهتها ، كأنا لم نكن شيئا ، ولا كنا جبالا راسيات

سرنا إلى البلد البعيد يحثنا الركب

وتركت ربعكم الحنون

حتى إذا سرنا إلى قمم الغيوم بدت ديار القدس مسبلة العيون

« وتلفت القلب » .

(ذهب الذين أحبهم)

لقد استنهض المناصرة كل المدن ـ القبائل :

قد جئت من صحراء نجد ، سرت فى أرض الشآم

وشربت من نهر الفرات

وبنيت فى الأوهام للشجعان قصر

عرجت صوب مدائن النوم الكسيحة أستغيث

وذكرت أحبابى بمصر

(أضاعونى)

فماذا كانت نتيجة هذا المسعى ؟ لقد خذلته المدن القبائل كما خذلت سلفه ، وحتى هذا القصر الوهمى الذى بناه فى خياله للشجعان لم يجد من يقطنه ، فـ « الكل أقسم أن ينام » ، والكل أخلد إلى الجبن ، ومن ثم ضاعت صرخة المناصرة كما ضاعت صرخة سلفة الملك الضليل ، لقد خذل المناصرة حلفاؤه ، وتقاعسوا عن نصرته « ومضوا يشربون الخمر فى كل مساء ، فى ذرا رأس الجبيمر » ، ولم يجد

لديهم سوى الخطب الجوفاء ، والوعود الكاذبة الراكدة ، ووجد أنه يهدر أيامه سدى :

باحثا عن سوسنة

فى عيون الخطب الجوفاء فى بحر الوعود الآسنة

(مقطع « الألسنة » من قصيدة « من أغانى الكنعانيين ») .

فلجأ المناصرة الضليل إلى القيصر عله يجد فى إمكاناته الوفيرة، وطاقاته الضائعة ما يعينه على الثأر :

مولاى . . . قيصر الزمان فى بلاد الروم

وقاهر الهكسوس والمناذرة

يامن خراج ملكه يضيع فى القفار

مولاي يامن ملكه بلا حدود

وجيشه عرمرم

يجتاح « بحر قلزم »

ويستعيد ملكنا المفقود

. . .

مولاى ، نجد أصبحت خرائب

والشام والفرات والدهناء

(تظاهرة)

ولكن القيصر لم ينجده ، كما لم تنجده القبائل - المدن من قبل ، وقد عرفنا أن القيصر والقبائل للمدن فى رؤية الشاعر رمزان للأمة العربية على مستوى القيادات والجماهير ، ومن ثم عاد الشاعر الضليل ينعى رحلته الضائعة :

إن الذين أتيتهم صبغوا الوجوه

وتلفعوا بالصمت فى هذا البلد
وأنا أريد بنى أسد
قتلوا أبى واستأسدوا
ما عاد ينهرهم سوى الخيل الضوامر ، والسيوف بلاعدد
(أضاعونى)

ولكن من أين له هذه الخيل الضوامر والسيوف بلاعدد ، وهو قد طاف المدائن كلها فلم يجد أنى سار سوى الخطب والوعود وقصائد الرثاء . لقد أصبحت مظاهر البكاء على الوطن ـ الأب الفقيد طقوس حزن وثنى يمارسها الجميع فى بلادة ، فهل يستسلم الضليل الشاعر لعوامل الإحباط ومظاهر التثبيط التى صادفته عبر رحلته لاستنفار المدن ـ القبائل ؟ هل يسلم حماسة لدوامة البكاء العاجز ويلاشى إصراره فى دموع تلك الطقوس الوثنية ؟ ! كلا إنه يتجاوز تلك الطقوس البليدة ، بل إنه يتحداها ويجابهها ، مصرا على أن ينهض بعبء ثأره فى بسالة انتحارية ، ولن يسمح لمظاهر الانهزام التى تكتنف واقعه أن تفت فى عضده ، ومن ثم فهو ينطلق من إدانة هذه المدن القبائل التى خذلته ، وهجائها ، وقطع أسباب المودة بينه وبينها بعد أن عاودته حمية الضليل الملك :

ياهذه المدن السفيهة . . . إننى الولد السفيه
لو كنت أعرف أن نارك دون زيت . .
لو كنت أعرف أن مجدك من زجاج ما أتيت
أنت التى خليتنى من دون بيت
. . . .
ياهذه المدن السفيهة . . يامقابر . . ياحجاج
أسقيتنى ملحا أجاج
والزهو قد موهته . . وولغت فيه
بينى وبينك خيط ود . . . فاقطعيه
(أضاعونى)

وفى البداية لم يكن المناصرة يعرف الطريق ، لقد كان مندفعا بحميا الغضب واليأس من المدن المقابر الفجاج التى استنجد بها ، لادليل إلا إصراره على عدم الاستسلام ، عدم الذوبان فى طقوس البكاء البليد ، أو التهريج على منابر الخطب وموائد المزايدات ، لم يكن فى يد الشاعر الضليل فى البداية من دليل عمل سوى هذا ، ولكن بعد أن هدأت حميا غضبه ابتدأ يبحث عن الطريق ، إن الثورة على هذه المدن الجبانة التى خذلته خطوة نحو الطريق ولكنها ليست هى الطريق ... وأخيرا بدأت الطريق تلوح للشاعر :

خرجت يامدائن الملوك والحرس

خرجت يامدائن الزنا التى أصابها الخرس

خرجت باحثا عن الوطن

وقد وجدته على جدار حانة العيون الساهرة

« أنا زى ما اكون عسكرى سكران

ماسك مدفع سعران

أضرب فى الماضى ، وفى المليان

ياناس فين السكة ؟ فين السكة ؟ »

(مقطع « سيد حجاب - فين السكة » من قصيدة « من أغانى الكنعانيين »)

إن الطريق تبدأ من جوار حانة العيون الساهرة فى ليل الضلال ، إنه يبدأ من فوهة المدفع السعران ، يبدأ من هناك .. من قلب الوطن السليب ذاته وليس من أية نقطة خارجة ، إن الطريق إليه تبدأ منه ، ومن ثم فإنه يضرب بجذوره فى تشبث بتربة هـــذا الوطن ، ويطلب من أحبائه أن يتشبثوا به ولايفارقوه ، فلامأوى ولا فردوس سواه ، وكل الأماكن خارجه مناف موحشة يرين عليها حزن ثقيل :

« النيل يبكى والفرات

عمان موحشة البيوت

والثلج فى بيروت

ودمشق سوداء الثياب

لا ترحلى .. لا ترحلى

لاتتركى الفردوس للأرض الخراب

(مقطع « ملحوظة أخيرة » من قصيدة « من أغانى الكنعانيين ») .

لقد استقر اليقين الأخير للمناصرة الضليل أنه لا نصير له سوى أرضه ذاتها ، سوى ملكه المفقود ، ومن ثم فهو يلجأ إليه متشبثاً به ، وهو لا يتشبث به الآن على المستوى الوجدانى فحسب ، بل إنه يحس أنه أصبح مرتبطا به بعلاقة نضالية حارة ، ومن ثم فهو يطلب حتى من طبيعة هذا الوطن الجامدة أن تخوض معه المعركة ، وأن تكون موتا للأعداء :

خليلى أنت ياعنب الخليل الحر لاتثمر

وإن أثمرت كن سما على الأعداء . . . كن علقم

(عنب الخليل)

فهو يطلب من عنب الخليل الحر أن يبخل بثماره على الأعداء، وإذا أثمر فلتكن ثماره موتا لهم وهلاكا . لقد عرف المناصرة الطريق إذن ، إنه طريق النضال الصعب ، وتحمله هو لتبعة قضيته كما حمل سلفه الضليل تبعة ثأر أبيه ، ومن ثم فإنه ينفض عن كاهله كل أثقال الارتباط بواقعه المدان ، وتخلص من كل طقوسه الميتة ، وانطلق إلى الطريق الذى لاحله ، لقد استسلم الجميع ، ونام الجميع :

سوى فارس يحمل السيف فى كفه

ويمضى إلى حتفه

« إذا لم نجد من يسد الطريق ويقهرهم فى الغداة

نسد الطريق بأجسادنا »

(موسى بن أبى غسان)

ولعل هذه اللحظة هى أكثر لحظات هـذا الوجه - والديوان كله - إشراقا وتفاؤلا ، ولن يطالعنا أبدا من الديوان كله مثل هذه الومضة الناصعة المتألقة ، فإن المناصرة يعرف - على الأقل عندما كتب هذه القصيدة - أنه ليس هو ذلك الفارس الذى « يحمل السيف فى كفه ، و يمضى إلى حتفه » . وقد كان ثمة شعور - راسخ فى يقين المناصرة بأن عليه أن يقوم بعمل أكثر إيجابية من مجرد كتابة الشعر [1] ، وأن للقضية ديناً فى عنق الشعر الفلسطينى لا بد أن يؤديه نضالا وشهادة ، ولذلك فما إن يسمع شائعة غير حقيقية عن استشهاد الشاعر الفلسطينى ناهض الريس فى حرب ١٩٦٧ حتى يسارع إلى تلقف هذه الشائعة ، ويكتب « مرثاة إلى شاعر كنعانى » يرثى فيها ناهضا ، وكأن شيئاً فى لاشعوره كان يحدثه بأن ناهضا رفع باستشهاده دين الوطن فى ذمة الشعر الفسطينى ، وكان يمتزج بهذا الإحساس إحساس آخر بفداحة التضحية المفروضة على الإنسان الفلسطينى ، وبدون ثمن ؛ فعلى الرغم من أن ناهضا - فى القصيدة - دفع أغلى مايستطيع إنسان أن يدفعه ، فإن الأعداء :

داسوا رمل المنطار
خلعوا الأزهار
قطعوا الشريان النابض
سرقوا أشعارك ياناهض
سرقوا أشعارك ياناهض

(مرثاة إلى شاعر كنعانى)

وعلى الرغم من أن الشاعر الضليل قد تيقن من أن الأعداء لم يسرقوا أشعار ناهض ، ولم يقطعوا شريانه النابض ، فإن إحساس المناصرة بأنهم « داسوا رمل المنطار ، خلعوا الأزهار » يمثل لمحة يأس مهزوم فى رؤية الشاعر ، ويجسد قسمة أساسية من قسمات وجه الملك الضليل الأخير .

٥ - وجه اليائس المهزوم :

نادرة فى تجربة المناصرة تلك اللحظات التى تخاص فيها رؤيته الشعرية لإحساس

(١) انتظم الشاعر بالفعل بعد ذلك بفترة فى صفوف الثورة الفلسطينية المسلحة .

اليأس والشعور بالهزيمة ، ومن ثم نادرا ماتصادف ملامح هذا الوجه المهزوم اليائس من وجوه الملك الضليل منفردة مستقلة فى الديوان ، ولكن ليس معنى هذا أن الشعور باليأس والهزيمة ليس ملمحا من ملامح الرؤية الشعرية ، ولكنه ملمح ممتزج ببقية الملامح الأخرى ، فهذا الشعور اليائس المهزوم يلقى بظلاله الكابية على كل الأبعاد الأخرى للرؤية الشعرية فى ديوان « ياعنب الخليل » ، وقسمات هـذا الوجه من وجوه الملك الضليل تطالعنا مرتسمة على وجوه الملك الضليل الأخرى .

وقد رأينا كيف كانت تتغضن ملامح الوجه اللاهى اللامبالى - فى بعض لحظات الإحساس بالعجز والقهر - بملامح هذا الوجه اليائس المهزوم ، بحيث يصبح هذا اللهو هروبا انتحاريا يائسا من مواجهة المأساة ، حيث يعلن شاعرنا الضليل أنه مقيم هنا يشرب الخمر حتى الابد ، ويطلب من أهله أن يكفوا عن حثه عن طلب ثأر حجر ، فهو لم يسبق له دخول الحرب (فى قصيدة « قفا نبك ») ، ولكن لعدم أصالة هذه اللحظة ، وعدم عمقها فى رؤية الشاعر فإن ملامح وجه آخر أصيل من وجوه الملك الضليل - وهو وجه الموتور الباحث عن الثأر - لا تلبث أن تزحف على لحظة الانهزام هذه لتحتل مكانها فى رؤية الشاعر فيعلن « من أجل غزلان وجرة ، غدا أدخل الحرب أول مرة » .

وكذلك تزحف ملامح هـذا الوجه اليائس المهزوم إلى الوجه الساعى وراء الثأر من وجوه الملك الضليل ، فيكتسى ذلك الوجه ببعض ملامح اليأس والهزيمة ، فحين يثور الشاعر فى وجه المدائن التى خذلته تتلون نغمـة إدانته لها بنبرات يأس قاتمة :

مسدودة كل الجهات
النيل يبكى والفرات
عمان موحشة البيوت
والثلج فى بيروت
ودمشق سوداء الثياب

(مقطع « ملحوظة أخيرة » من قصيدة « من أغانى الكنعانيين ») .

بل إنه حتى فى لحظات تألق هذا الوجه الثائر بملامح الرضا والاعتزاز بمواقف البذل والفداء والتضحية التى يقفها أبناء الوطن السليب لا يلبث هذا الوجه أن يربد بملامح أسى عميق ناتج من فداحة الثمن المبذول ، وقد رأينا فى « مرثاة إلى شاعر كنعانى » وفى لحظة إشراق رؤية الشاعر بوميض الاعتزاز بالفداء . . . رأينا هذه اللحظة تربد ببعض ظلال اليأس المهزوم ، متمثلة فى إحساس الشاعر بفداحة التضحية ولاجدواها معا ، حيث لم يمنع استشهاد الشهداء الأعداء من أن يدوسوا رمل المنطار ويقطعوا الأزهار والشرايين النابضة بحب الحياة والأرض ، وأن يسرقوا شعر الشعراء المناضلين .

وفى لحظات الرثاء حيث يبكى الشاعر ذاته أو وطنه يتلون وجه النادب الباكى بتلك الملامح اليائسة المهزومة حين يغلبه الإحساس بالعجز والقهر ، وحين لا يجد سوى البكاء سلاحا فى يديه ، وحين يجد نفسه وحيدا مع مأساته بدون نصير :

فى الليل يرتد البكاء المر منهمرا إلى صدرى
وأصيح طول الليل يا دهرى
وطنى يضيع ولا أقول :
آه من الليل الطويل
لو كنت أملك أن يردا :
« ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا »
(ذهب الذين أحبهم)

على أن أكثر ما تمتزج به ملامح هذا الوجه اليائس المهزوم من وجوه الملك الضليل الأخرى هو وجه الضائع الشريد ، ولاشك أن بين الوجهين - وجه الشريد الضائع ووجه اليائس المهزوم - كثيرا من القسمات والملامح المشتركة ، ومن ثم فإن الإحساس بالضياع كثيرا ما يمتزج بالإحساس باليأس والهزيمة فى رؤية الشاعر ، فعندما يتكوم الملك الضليل إلى مقهاه الرمادى مع الليل هاربا من ضياعه

ومأساته يطل علينا الإحساس بالهزيمة برأسه من بين أحزان الشاعر وإحساسه بالضياع ، حتى ليكاد هذا الإحساس اليائس المهزوم يغطى كل آفاق الرؤية :

ثم يمضى الملك الضليل للمقهى القديم

كللت حيطانه خضر الطحالب

ولسيج العنكبوت

كل مافيه يموت

هاهنا أدفن رأسى

فى كئوس الخمر حمراء وفى لون الخطب

هاهنا أدفن يأسى

فى رمال دلسوها ... لم تكن

غير هذا الكذب مايئمو بأعماق الزمن

(المقهى الرمادى)

ولقد كان توزع قسمات هذا الوجه اليائس المهزوم من وجوه الملك الضليل على بقية وجوهه الأخرى حريا أن يدفعنا إلى عدم اعتباره وجها مستقلا من وجوه الملك الضليل فى هذا الديوان ، وبعدا خاصا من أبعاد الرؤية الشعرية فيه لولا تلك اللحظات العابرة فى الديوان التى يغطى فيها الشعور بالهزيمة كل أفق رؤية الشاعر ، ويصبح ذلك الإحساس الثقيل الفادح وجها قاسى الملامح لا تلونه قسمة واحدة من قسمات الوجوه الأخرى ، هذه اللحظات العابرة التى ينفرد فيها الإحساس بالهزيمة بكل وجدان الشاعر هى التى جعلتنا نعتبر هذا البعد المهزوم وجها مستقلا من وجوه الملك الضليل فى رؤية المناصرة الشعرية فى هذا الديوان ..

فحين يصدم الشاعر منظر الأعلام المرفة فوق مدنه الساقطة فى الوقت الذى كانت فيه كل القوى التى تنبأت بالمأساة قد اجتثت وقضى عليها تغلبه هذه الأحاسيس الثقيلة المهزومة مهما حاول أن يفر منها أو يتناساها :

ولكننا نسينا أن عين الحلوة الزرقاء مقلوعة

وأن الراية الأخرى على الأسوار مرفوعة

(زرقاء اليمامة) .

وحين يغزو وجدان الشاعر الإحساس بالعقم والجدب والإجهاض والموت في المخاض وبلوغ النساء سن اليأس تزحف من جديد ملامح هذا الوجه المهزوم اليائس لتغطي كل آفاق رؤيته :

هل أنت تشتاقين أن تقفي على قدميك ثائرة المواجع تصرخين

مات الرجال على الوسادة

عسر المخاض وأنت في الخمسين

من أين تأتيك الولادة ؟!

(مقطع « ملحوظة ثانية » من قصيدة « من أغاني الكنعانيين ») .

ولعل أفجع لحظات اليأس في الديوان وأثقل ملامح هذا الوجه المهزوم وأفدحها هي تلك اللحظة التي وقف فيها الشاعر بعيداً عن وطنه يحمل الحمائم تحياته إلى أحبائه فيه بينما يعلن سقوطه هو مهزوماً . . وإلى الأبد :

ياحمـــامات السهوب

أبلغي عني التحية

قبل مـــوتي للحبيب

داره السمراء شرق تهامـة

وأنا أسقط مهزوما إلى يوم القيامة

(قفا نبك)

على أن هذه الصرخة اليائسة لا تتردد مرة أخرى في الديوان بمثل هذه القتامة ، ولعلها كانت وليدة لحظة انسحاق عابرة لم تلبث أن تلاشت في خضم المعاناة الحية في بقية مراحل التجربة .

كلمة أخيرة :

هذه هى أبعاد رؤية الشاعر الفلسطينى الشاب محمد عزالدين المناصرة فى ديوانه « ياعنب الخليل » . وقد رأينا كيف تعانقت هذه الأبعاد مع أبعاد تجربة الملك الضليل امرىء القيس بن حجر إلى حد الامتزاج والتوحد فى كثير من الأحيان . كما رأينا كيف تعانقت هذه الأبعاد فيما بينها وامتزجت إلى الحد الذى كان يتعذر معه فى بعض الأحيان الفصل بين ملامح وجه من وجوه الرؤية الشعرية فى الديوان وملامح وجه آخر ، الأمر الذى يبرهن على أصالة هذه الرؤية ووحدتها وتكامل أبعادها . ولقد كان من عوامل صدق هذه الرؤية وعمقها أن محورها كان قضية الشاعر الخاصه وقضية أمته كلها فى نفس الوقت ، ولقد كان الشاعر بالغ الصدق مع ذاته ومعنا فلم يزيف قسمة واحدة من قسمات رؤيته ، بل نقلها إلينا بكل سلبياتها وإيجابياتها ، ولم يحاول أن يطلى وجها من وجوهها الكئابية بطلاء براق خادع ، ولهذا اختار الملك الضليل ليكون عنوانا على هذه التجربة الحية - بكل مافى حياة الملك الضليل من سلبيات وإيجابيات - ولهذا أيضا اخترته عنوانا لهذه القراءة لديوان المناصرة . وقد رأينا كيف استرفد الشاعر تراث الملك الضليل امرىء القيس ، وكيف رفده هذا التراث بأوفر العطاء ، وساعده على تجسيد رؤيته الشعرية بكل أبعادها تجسيدا فنيا متميزا .

٢- قصائد

جيكور والمدينة

بدر شاكر السياب

١ — القصيدة :

وتلتف حولي دروب المدينة

حبالا من الطين يمضغن قلبي ، ويعطين عن جمرة فيه طينة

حبالا من النار يجلدن عرى الحقول الحزينة

ويحرقن جيكور في قاع روحي ، ويزرعن فيها رماد الضغينة

دروب تقول الأساطير عنها

على موقد نام : ما عاد منها

ولا عاد من ضفة الموت سار

كأن الصدى والسكينة

جناحا أبي الهول فيها ، جناحان من صخرة في ثراها دفينة

فمن يفجر الماء منها عيونا لتبنى قرانا عليها ؟

ومن يرجع الله يوما إليها ؟

* * *

وفي الليل . . فردوسها المستعاد

إذا عرش الصخر فيها جفونه

ورص المصابيح تفاح نار

ومد الحوانيت أوراق تينة

فمن يشعل الحب في كل درب ، وفي كل مقهى ، وفي كل دار ؟

(*) من ديوان « أنشودة المطر » . نشر دار مجلة شعر ، بيروت ١٩٦٠

ومن يرجع المخلب الآدمي يدا يمسح الطفل فيها جبينه ؟
وتخضل من لمسها ، من ألوهية القلب فيها ، عروق الحجار ؟
وبين الضحى وانتصاف النهار
إذا سبحت باسم رب المدينة
— بصوت العصافير في سدرة يخلق الله منها قلوب الصغار —
رحى معدن في أكف التجار
لها ما لأسماك جيكور من لمعة ، وما لاسمها من معان كثار
فمن يسمع الروح ؟ من يبسط الظل في لافح من هجير النضار ؟
ومن يهتدي في بحار الجليد إليها ، فلا يستبيح السفينة ؟
وجيكور .. من غلق الدور فيها — وجاء ابنها يطرق الباب — دونه ؟
ومن حول الدرب عنها . . فمن حيث دار اشرأبت إليه دروب المدينة
وجيكور خضراء مس الأصيل ذرى النخل فيها بشمس حزينة
يمد السكرى لى طريقاً إليها
من القلب يمتد ، عبر الدهاليز ، عبر الدجى ، والقلاع الحصينة
وقد نام في بابل الرافضون ، ونام الحديد الذي يشحذونه
وغشى عن أعين الخازنين لهاث النضال الذي يحرسونه
حصاد المجاعات في جنتيها
روحي من لظى ، مر دربي عليها
وكرم عساليجه العاقرات شرايين تموز عبر المدينة
شرايين في كل دار ، وسجن ، ومقهى
وبار ، وفي كل ملهى

وفى كل مستشفيات المجانين، فى كل مبغى لعشتار .. يطلعن أزهارهن الهجينة
مصابيح لم يسرج الزيت فيها وتمسسه نار
وفى كل مقهى ، وسجن ، ومبغى ، ودار
« دمى ذلك المساء ، هل تشربونه ؟
ولحمى هو الخبز ، لو تأكلونه »
وتموز تبكيه لاة الحزينة
ترفع بالنواح صوتها مع السحر
ترفع بالنواح صوتها كما تنهد الشجر
تقول : « ياقطار ، ياقدر
قتلت - إذ قتلته - الربيع والمطر »
وتنشر « الزمان » و « الحوادث » الخبر
ولاة تستغيث بالمضمد الخفر
أن يرجع ابنها ، يديه ، مقلتيه ، أيما أثر
وترسل النواح : « ياسنابل القمر
دم ابنى ، الزجاج فى عروقه انفجر
فكهرباء دارنا أصابت الحجر
وصكه الجدار ، خضه ، رماه لمحة البصر
أراد أن ينهر ، أن يبدد الظلام .. فاندحر »
وترسل النواح ... ثم يصمت الوتر
وجيكور خضراء ، مس الأصيل ذرى النخل فيها بشمس حزينة
ودربى إليها كومض البروق

بدا واختفى ، ثم عاد الضياء فأذكاه . . . حتى أنار المدينة
وعرى يدى من وراء الضماد ، كأن الجراحات فيها حروق
وجيكور من دونها قام سور ، وبوابة ، واحتوتها سكينة
فمن يخرق السور ؟ من يفتح الباب ؟ يدمى على كل قفل يمينه ؟
ويمناى . . لامخلب للصراع ، فأسعى بها فى دروب المدينة
ولا قبضة لابتعاث الحياة من الطين . . . لكنها محض طينة

* * *

وجيكور من دونها قام سور ، وبوابة ، واحتوتها سكينة

٢ ـ القراءة :

يطالعنا الشاعر منذ عنوان القصيدة بقطبى الرؤية الشعرية فيها وهما « جيكور » « والمدينة » ؛ فالقصيدة تقوم كلها على مفارقة تصويرية ضخمة طرفاها هذان القطبان : جيكور ، والمدينة .

« وجيكور » قرية صغيرة من أعمال لواء البصرة جنوبى العراق وهى القرية التى احتضنت مولد الشاعر ونشأته الأولى ، وامتزجت فى وجدانه بكل معانى البراءة والنقاء والطهر والحنو التى ترتبط بهذه المرحلة الأولى من حياة الإنسان ، ولهذا أصبحت جيكور فى تراث السياب الشعرى رمزا لكل معانى الصفاء والبراءة والحنو والخصب والعطاء ، وما يدور فى فلك هذه المعانى من إيحاءات سامية ، رمزا من رموزه الأصيلة التى صاحبته فى رحلته الشعريه بمراحلها المختلفة ، ومع تنوع دلالات « جيكور » ، وتعدد إيحاءاتها تبعا لتنوع الرؤى الشعرية وتعددها فإن هذه الدلالات والإيحاءات ترتبط كلها بهذا الإطار الإيحائى العام .

ووضع الشاعر للمدينة منذ عنوان القصيدة فى مقابل جيكور يضفى عليها من الإيحاءات والدلالات مايقابل تلك المعانى التى ارتبطت رمزيا بجيكور ، بحيث

يبدأ القارىء فى الولوج إلى عالم القصيدة وهو مهيأ نفسياً لاستقبال مثل هذه الإيحاءات والدلالات ، ولا يتركه الشاعر ينتظر طويلا قبل أن تبادره المدينة بمثل هذه الدلالات ، فمنذ البيت الأول يطالعه الوجه الجامد القاسى لهذه المدينة ، متمثلا فى تلك الدروب الظالمة التى تحاصر الشاعر : « وتلتف حولى دروب المدينة » ، فالتفاف الدروب حول الشاعر يعطى إيحاء قويا بالحصار والسجن الذى يعانيه الشاعر داخل هذه المدينة .

ومع الكلمة الأولى من البيت الثانى « حبالا » تأخذ عملية الالتفاف هذه مدلولا جديدا ، حيث تتحول هذه الدروب التى رأيناها فى البيت الأول تلتف حول الشاعر إلى حبال ، وارتباط « الالتفاف حول . . . » بالحبال يعطى إيحاء بالموت والخنق والشنق ـ التفاف الحبل حول العنق مثلا ـ أو فى أفضل الأحوال بالأسر والتكبيل بالقيود . ولكن مع التقدم فى البيت نجد أن هذه الحبال ـ التى تحولت إليها الدروب ـ حبال من الطين تمضغ قلب الشاعر ، وتستبدل بالجمرة المتوهجة فيه طينة خامدة منطفئة ، وإذن فالموت موت معنوى ، هبوط بروح الشاعر من آفاق التوهج والاضطرام إلى حضيض الطين والخمود . ولنلاحظ مؤقتا أن النار ـ الجمرة ـ ارتبطت هنا بمعانى السمو والارتفاع والتوهج ، على حين ارتبط الطين بمعانى الهبوط والخمود .

ومع البيت الثالث نجد هذه الدروب الحبال تتحول تحولا جديدا فتصبح حبالا من النار ، ولكنها ليست تلك النار المباركة ، نار التأجج والحيوية والاضطرام ، وإنما هى النار المدمرة الحارقة ، التى تجلد عرى الحقول الحزينة ، وتحرق جيكور فى قاع روح الشاعر وتزرع فيها رماد الضغينة . ولنلاحظ أن كلا من النار والطين ـ المتمثل هنا فى الحقول العارية ـ قد أخذ فى البيت الثالث مدلولا يكاد يكون مناقضا لمدلوله فى البيت الثانى ، فعلى حين كانت النار ـ الجمرة ـ فى البيت الثانى قيمة إيجابية جليلة ترمز إلى السمو والتوهج والاضطرام أصبحت فى البيتين الثالث والرابع قيمة سلبية ضارة ترتبط بالحرق والتدمير . وعلى حين كان الطين فى البيت الثانى قيمة سلبية هابطة ترمز إلى الخمود والانطفاء أصبحت الحقول ـ التى هى صورة من صور الطين ـ فى البيت الثالث قيمة إيجابية ترمز إلى الخصب الذى دمرته

المدينه بنيرانها المخربة . إنه منطق المفارقة وإبراز التناقض الذى يحكم بناء القصيدة كله كما سنرى ، وإنها اللغة الشعرية الثرية بالدلالات والإيحاءات ، والتى يكسب الشاعر فى إطارها الألفاظ دلالتها المتنوعة إلى حد التناقض ، مع خضوع هذا التنوع الثرى لنظام فنى صارم .

ولنلاحظ أيضا أن الشاعر استخدم الأفعال كلها هنا فى صيغة المضارع (تلتف . يمضغن . يعطين . يجلدن . يحرقن . يزرعن) ليوحى بمعانى المثول والشخوص والاستمرار لعملية الحصار والقتل الروحى التى تمارسها المدينة ضد الشاعر .

وخلال الأبيات الثلاثة الأولى لم يطالعنا وجه جيكور إلا من خلال الإيحاء العكسى لملامح وجه المدينة ، ويطالعنا وجه جيكور المباشر لأول مرة فى البيت الرابع حزينا مهزوما ، تحرق نيران المدينة ملامحه فى أعماق روح الشاعر ، فجيكور إذن تتجرد من مدلولها الواقعى المادى لتتحول إلى قيمة روحيه تعيش فى أعمق الأغوار من روح الشاعر ، وتعدو عليها مادية المدينة بلهيبها الحارق ، جيكور هنا رمز لكل المعانى والقيم الروحية النبيلة التى تقابل القيم المادية الجامدة التى ترمز إليها المدينة ، وهى ممتزجة بذات الشاعر ومتعرضة معه لعدوان المدينة وقسوتها ، فدروب المدينة التى تحاصر الشاعر وتخنقه هى ذاتها التى تحرق معالم جيكور فى أعماق روح الشاعر .

وبعد هذه الإطلالة الحيية الحزينة من وجه جيكور فى البيت الرابع يتوارى من جديد ويعود إلينا وجه المدينة الجهم منذ البيت الخامس ، ويبرز لنا دورها المدمر القاتل واضحا جليا هذه المرة ، فإذا كان القتل الذى كانت تمارسه المدينة ضد الشاعر فى الأبيات السابقة قتلا معنويا فإنها فى الأبيات التالية تمارس قتلا حقيقيا فإن من يذهب إلى دورها لا يعود ، والشاعر يستغل هنا الموروث الشعبى فيستعير أولا جو الحكايات الشعبية التى تحكيها الجدات للصغار حول المواقد المنطفئة فى آخر الليل ، ويستعير ثانيا معطى من المعطيات الشائعة فى تلك الحكاية الشعبية وهو ذلك المعطى المتصل بالطرق المهلكة التى لا يعود من يسير فيها ، وهو معطى يتردد كثيرا فى الحكايات الشعبية ، فيجعل دروب المدينة هى تلك الطرق

المهلكة التى ماعاد منها أحد ، ويقرن بينها وبين الموت فيجعلها معادلة للموت الذى لايعود منه أحد .

ولا يلبث الشاعر أن يستدعى تراثا آخر وهو التراث الإغريقى فى مجال تصويره للدور المهلك الذى تمارسه المدينة ، حيث يستدعى من أسطورة أوديب الإغريقية « أبا الهول » ذلك الحيوان الخرافى الذى كان يقبع على أبوب طيبة ويقتل كل داخل إليها لا يستطيع حل الأحجية التى يلقيها عليه ، ويربط بينه وبين تلك الصخرة الدنيئة فى ثرى المدينة والتى ترمز إلى جمودها وجفافها ، وهكذا تمتزج إيحاءات الموت والهلاك التى تشع من أبى الهول بإيحاءات الجفاف والجدب التى تشع من الصخرة . . . وتستدعى الصخرة إلى ذهن الشاعر الآية القرآنية الكريمة « وإذ استسقى موسى لقومه فقلنا اضرب بعصاك الحجر فانفجرت منه اثنتا عشرة عينا قد علم كل أناس مشربهم ، كلوا واشربوا من رزق الله » (البقرة – ٦٠) ، وقد استلهم الشاعر هذه الآية الكريمة استلهاما عكسيا ليولد منها مفارقة تصويرية بارعة ، فإذا كانت ضربة عصا موسى قد فجرت الصخرة عيونا فإن هذه الصخرة الجلمود الكامنة فى ثرى المدينة لا تجود بأى ندى ، ولذا فإن الشاعر يتساءل فى حسرة يائسة « فمن يفجر الماء منها لنبنى قرانا عليها ؟ ومن يرجع الله يوما إليها ؟ » . واستلهام الشاعر هنا للآية الكريمة استلهام خفى يستشعره القارىء من بعيد دون أن يحس أن الشاعر قد استدعى الآية استدعاء مباشرا . والقرية والمدينة هنا مازالا يحملان مدلولا رمزيا ، فالشاعر مازال يحلم بأن تنهض قيم البراءة والعضوية والخصب التى تمثلها القرية على أنقاض مادية المدينة وجفافها وفقرها الروحى .

وسنلاحظ أن الشاعر كلما عرض ملمحا من ملامح وجه المدينة الجهم القاسى أتبعه بأمنية حارة أن تحل قيم القرية النبيلة محل هذه الملامح الجامدة ، وهو يصوغ هـذه الأمنية فى صورة تساؤل ملهـوف ذائب ، وقـد التزم هـذا النسق على امتداد القصيدة .

وفى المقطع الثانى يعرض الشاعر لوجه آخر من وجوه المدينة وهو ليلها ، فردوسها المزيف المستعار ؛ ففى الليل تضع المدينة على وجهها الأصباغ ، وترص

مصابيحها فاكهة محرمة - تفاح نار - وهنا تخايلنا من جديد أصداء من الموروث الدينى متصلة بقصة الخطيئة الأولى ، وعصيان آدم لربه وأكله من ثمار الشجرة المحرمة هو وحواء حتى بدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة، وهو يستدعى الحكايا التى دارت حول نوعية هذه الشجرة المحرمة استدعاء خفيا، ويستدعى معها أجواء الخطيئة الإنسانية الأولى ، ففردوس جيكور المتمثل فى ليلها المغرورق بالأضواء والحانات فردوس كاذب وبىء ، ليس فيه إلا ما يذكر بالخطيئة ويدعو إليها .

وبعد أن يعرض الشاعر ملامح هذا الوجه الموبوء من وجوه المدينة يتبعه كشأنه بتلك الأمنية الحارة فى أن تحل تلك القيم النبيلة العذبة التى تمثلها القرية محل مادية المدينة وزيفها، وأن تنتشر ملامح القرية الرحيمة على وجه المدينة الرجيم، وتأتى هذه الأمنية أيضا فى صورة تساؤل حار أسيف :

فمن يشعل الحب فى كل درب ، وفى كل مقهى ، وفى كل دار
ومن يرجع الخلب الآدمى يدا يمسح الطفل فيها جبينه
وتخضل من لمسها . . من ألوهية القلب فيها . . عروق الحجار

ومن جديد يعود الشاعر إلى إبراز وجه آخر من وجوه المدينة الجهمة ، فإذا كان ليل المدينة فردوسا زائفا ظاهره الزينة والضياء وباطنه الخطيئة والوحشة والخلو من الحب والرحمة والمعانى الروحانية فإن نهارها بدوره صورة من صور القساوة والمادية المغلفة بطلاء زائف من الروحانية يعجز عن ستر حقيقتها القبيحة ، فالمادية رحى طاحنة فى يد التجار تعرك الناس ، وتسبح باسم رب المدينة ، محاولة أن تستعير صوتا روحيا عذبا « صوت العصافير فى سدرة يخلق الله منها قلوب الصغار » . . . إنها صورة أخرى من صور التزييف الذى تمارسه المدينة لتستر وجوهها القبيحة ، ففى الليل تستعير صورة الفردوس المغرورق بالأضواء لتحجب به حقيقتها الآثمة الوبيئة ، وفى النهار تستعير لرحى المال الطاحنة - التى تدور فى أكف التجار مسبحة باسم الذهب الذى اتخذته إلها من دون

الله - صوتا غير صوتها ، وشكلا غير شكلها ، ومعنى غير معناها ، فتستعير لصوتها صوت العصافير في سدرة يخلق الله منها قلوب الصغار ، وتستعير لصورتها ما لأسماك جيكور من لمعان ، وتستعير لمعناها ما لجيكور من معان كثار ، ولكن كل ذلك لا يخفى عنها شيئا ، ولا ينجح في حجب حقيقتها الكريهة .

ويعقب الشاعر بذلك التساؤل الذي يجسد أمنيته الملحة في أن تنسخ قيم النقاء والحنو والروحانية المرتبطة بالقرية كل هذه المظاهر المادية الوبيئة :

فمن يسمع الروح ؟ من يبسط الظل في لافح من هجير النضار ؟
ومن يهتدي في بحار الجليد إليها . فلا يستبيح السفينة ؟

وبعد أن يستعرض الشاعر هذه الملامح القاسية للمدينة وهذه الوجوه الجانية التي تحملها يحس بحنين جارف إلى جيكور ، ولكن جيكور محجوبة ، وثمة أسوار وأبواب وجدران تحول بينه وبينها :

وجيكور من غلق الدور فيها - وجاء ابنها يطرق الباب - دونه ؟

إنها المدينة هي التي غلقت في وجهه أبواب جيكور ، وحالت بينه وبينها ، فهي تصر على محاصرته حتى في بحثه الروحي عن جيكور ، فأينما اتجه ينشد دربا يقوده لجيكور فإن دروب المدينة تطارده وتشرد بدربه عنها :

ومن حول الدرب عنها ؟ فمن حيث دار اشرأبت إليه دروب المدينة

ولكن رغم كل العقبات التي تضعها المدينة في طريق عودته إلى جيكور ، فإن ثمة دربا روحيا خفيا يمتد بين روحه وجيكور ، عبر كل مظاهر المادية والزيف في المدينة ، عبر كل السدود التي تحاول المدينة أن تقيمها بينه وبين جيكور ، إنه درب سري :

من القلب يمتد عبر الدهاليز ، عبر الدجى والقلاع الحصينة
وقد نام في بابل الراقصون - ونام الحديد الذي يشحذونه
ويمشي على أعين الخازنين لهاث النضار الذي يحرسونه

ولكن هذا الطريق لا يمتد إلا فى الحـــلم . . . فى الـكرى حين تغفو مظاهر المـادية فى المدينة ، ويهدأ صخب مهرجانها اللاهى ، وتشخص جيكور فى حلميه ويمضى ينمى تلك الومضات التى ومضت فى رؤياه من قبل عن جناية المدينة على جيكور فتتجسد هذه الجناية فى صور رائعة يمتزج فيها الواقع بالرمز، ويتعانق الحاضر بالتراث ، وتختلط الحقيقة بالحلم على نحو بالغ الروعة ؛ فحصاد المجاعات فى جنات جيكور ، وثمار جوع أبنائها يتحول فى المدينة إلى رحى من اللظى - لعلها هى تلك الرحى التى رأيناها منذ قليل تدور فى أكف الثمـار مسبحة باسم الذهب الذى عبدته المدينـــة من دون الله - ويدعم الشاعر هذه الصورة البارعة باستدعاء الموروث، والمصدر الذى يسترفده هذه المرة هو التراث البابلى - وهو أحد تراثات العراق بلد الشاعر - فيستعير من هذا الموروث أسطورة افتتن بها افتتانا كبيراً ، وهى أسطورة « تموز » إله الخصب والنماء فى الأساطير البابلية الذى اغتاله خنزير برى ، وهو يبعث إلى الحياة مع مقدم الربيع فينتشر الخصب بمقدمه . وقد وظف الشاعر هذه الأسطورة توظيفاً ذكياً فى اتجاه المعنى الذى يريد تقريره ، فاستغل صورة تموز القتيل - الذى امتزجت ملامحه بملامح جيكور الضحية - وجعل شرايينه أغصان كرم عاقر عقيم تمتد عبر المدينة ... عبر دورها ، وسجونها ، ومقاهيها ، وباراتها ، وملاهيها ، ومستشفيات المجانين فيها ، ومواخيرها - فهو لا يرى من المدينة إلا كل ملامح السقوط والانحدار - وهذه الأغصان العاقر تثمر أزهاراً هجينة ، وتتحول هذه الأزهار إلى مصابيح منطفئة خامدة لا ضوء فيها . ويستلهم الشاعر هنا آية كريمة أخرى هى قوله تعالى فى سورة « النور » : « الله نور السموات والأرض، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصباح فى زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربيـة يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسسه نار » . [النور ٣٥] ، وهو يستلهم الآية الكريمة استلهاماً عكسياً ليولد منها مفارقة تصويرية بارعة ، فالمصابيح التى تثمرها أغصان الكرم العاقر - التى هى شرايين جيكور الممتدة عبر المدينة - ليست تلك المصابيح المباركة التى يـكاد زيتها يضىء ولو لم تمسسه نار ، وإنما هى مصابيح منطفئة ملعونة لم يسرج الزيت فيها وتمسسه نار » .

ولا يلبث الشاعر أن ينعطف إلى مصدر آخر من مصادر التراث ، والمصدر الذى انعطف إليه هـــذه المرة هو الموروث المسيحى ، حيث استلهم العبارة التى وردت فى الكتاب المقدس على لسان المسيح عليه السلام فى العشاء الأخير، حين « أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال : خذوا كلوا ، هذا هو جسدى ، وأخذ الكأس وشكر وأعطى قائلا : اشربوا منها كلكم لأن هذا دمى ... » [إنجيل متى - الإصحاح السادس والعشرون] ، وقد حور الشاعر فى العبارة بما يلائم السياق الشعرى ، كما مزج مزجاً بارعاً بين شخصيتى المسيح عليه السلام وتموز فالكلمات هى كلمات المسيح - كما أوردها الكتاب المقدس - ولكن الشاعر يضعها على لسان تموز - كما يقتضى السياق الشعرى - فالدماء هى دماء تموز المسفوكة عبر دروب المدينة ، والخبز الذى تأكله المدينة هو لحم تموز القتيل ، بل إننا نجد أن هاتين الشخصيتين اللتين اتحدتا ترمزان هنا للشاعر نفسه ، ابن جيكور الذى اغتالته المدينة بمظاهر حضارتها المادية ، بل بأكثر هذه المظاهر نفعاً ، ولذلك فإننا حين نسمع بكاء لاة لتموز القتيل نسمع فيه بكاء لقتيل معاصر صعقه التيار الكهربائى الذى انتشر فى الحائط ، فحتى أكثر مظاهر حضارة المدينة وضاءة ونفعاً له وجهه القاتل الذى لا يرى الشاعر منه سواه ، فهذا القتيل إذن ليس تموز وإنما هو الشاعر نفسه ، والنادبة هنا ليست لاة التى تندب تموز ، وإنما هى جيكور التى تندب ابنها الذى قتلته المدينة ، والقتل هنا قتل معنوى رغم أن الشاعر يجسده تجسيداً مادياً واقعياً .

وتعود جيكور من جديد تصافح رؤيا الشاعر حزينة جميلة رغم حزنها ، يلامس الأصيل ذرى النخل فيها بشمس ذهبية حزينة، والدرب الخفى الذى يربطه بجيكور درب غير مستقر، فهو يلوح ويختفى كومض البروق ، ثم يعود من جديد مضيئاً ألاقاً حتى ليضىء المدينة كلها ، ولكنه فى كل حال يظل درباً حلمياً لا يعيش إلا فى خيال الشاعر ، أما على المستوى الواقعى فإن جيكور تظل نائية عن الشاعر تفصل بينه وبينها الأسوار والأبواب التى يدرك بوعى أنه عاجز على المستوى

الواقعي - عن اختراقها فقد اغتالت المدينة كل قوى المقاومة والنضال فيه ، وحولت يديه من قبضة ابتعاث الحياة من الطين إلى محض طينة - كما حولت من قبل الجمرة المتوهجة فى قلبه إلى طينة خامدة .

وتنتهى القصيدة نهاية حزينة توحد بين الشاعر وجيكور - رغم أنها تفصله عنها أو تفصلها عنه - فكما أن الشاعر يبدو منذ بداية القصيدة سجينا محاصراً تلتف حوله دروب المدينة وتأسره فإن جيكور تلوح بدورها فى نهاية القصيدة سجينة محاصرة « من دونها قام سور ، وبوابة واحتوتها سكينة » . وهكذا يتحد الشاعر بجيكور فى كون كل منهما محاصرا معزولا ، ويكون مايوحد بينهما هو ذاته ما يفرق بينهما .

٣ — إضاءة نقدية :

يعتبر موقف الشاعر الريفى من المدينة المعاصرة وإحساسه بالغربة والضياع فيها بعداً أساسياً من أبعاد الرؤية الشعرية فى ديوان شعرنا المعاصر ، فقد ولع شعراؤنا من أبناء القرية بإبراز جهامة المدينة وقسوتها وماديتها فى مقابل حنو القرية ودفئها وبراءتها . ولعل من أبرع من حملوا لواء التعبير عن هذا البعد من أبعاد رؤية الشاعر المعاصر ، الشاعر المصرى أحمد عبد المعطى حجازى فى ديوانه الأول « مدينة بلا قلب » ، وهذه المدينة التى هى بلا قلب هى القاهرة ، التى وفد إليها الشاعر من قريته فى ريف مصر ، فاستقبلته بوجه متجهم جامد استطاع الشاعر أن يبرزه ببراعة فى هذا الديوان الذى تكاد المقابلة بين المدينة والقرية أن تكون هى محور الرؤية الشعرية فيه كله .

ولكن على كثرة من عبروا عن هذا البعد ، فإن تجربة السياب تظل تجربة فريدة متميزة بين هذه التجارب ، فقد نجح فى أن يجعل من « جيكور » تلك القرية الصغيرة المتواضعة فى جنوب العراق معلما بارزا من معالم شعرنا المعاصر ورمزا أساسيا من رموزه الفنية ، وذلك بما أضفى عليها من دلالات ، وما فجر فيها من

طاقات إيحاء وإشعاع ، فكانت جيكور فى شعره كله هى الملجأ الروحى الأمين الذى يلجأ إليه بروحه ويلقى بحمولة همومه بين أحضانه فيجد الأمن والطمأنينة والحنو الصادق العميق ، كان يلجأ إليها من عناء النضال والمجالدة فى مرحلة الكفاح ، كما كان يلجأ إليها من آلام المرض الفتاك فى مرحلة الاحتضار ، فكان يجد فى كل الأحوال لديها الصدر الرءوم المواسى الذى يحتضن آلامه الجسمية والنفسية على السواء ، لذلك كانت جيكور فى شعر السياب - فى شتى مراحله - هى الملاذ الروحى الدافىء الذى يشع بكل إيحاءات الحنو والنقاء والدفء والروحانية ، والذى تتنوع إيحاءاته وتتعدد على نحو يستلزم دراسة خاصة لجيكور فى شعر السياب .

والسياب كما قلنا يقيم بناء هذه القصيدة على مفارقة تصويرية ضخمة طرفها الأول جيكور بكل ما تمثله من معانى الروحانية والدفء والظل والأمان ، وطرفه الثانى المدينة بكل ما ترمز إليه من معانى المادية والقسوة والجهامة والجفاف ، وقد كان منطق المفارقة وإبراز التناقض هو الذى يحكم بناء القصيدة برمته ، حيث دعم الشاعر هذه المفارقة الكبرى التى قام عليها بناء القصيدة كله بمجموعة من المفارقات الجزئية ، ووضع طرفى العلاقة الأساسيين فى علاقة إيجابية ، يتفاعلان فى إطارها ويتحاوران ، ومن خلال تفاعلهما وحوارهما المستمر ينمو بناء القصيدة ويتطور وتتوالد صورها ورموزها ومفارقاتها الجزئية ؛ وعلى الرغم من أن صوت المدينة فى الحوار هو الأكثر ارتفاعا وبروزا فإن صوت جيكور - بما أكسبه الشاعر من نبرات جلال ودفء وإنسانية - يظل هو الأكثر عمقا والأقوى تأثيرا ، رغم أن القصيدة كما رأينا تنتهى وقد انتصر - على المستوى الواقعى - صوت المدينة وانتهت جيكور سجينة محاصرة « من دونها قام سور ، وبوابة ، واحتوتها سكينة » .

وقد رفد الشاعر المفارقة الأساسية بمجموعة من المفارقات الجزئية التى تعمق ملامحها وتبرزها ، كالمفارقة بين الجرة المتوهجة التى كان يحتويها قلبه والطينة الجامدة التى استبدلتها المدينة بهذه الجرة ، والمفارقة بين مظهر الليل - فردوس

المدينة المستعار - بما يترقرق فيه من أضواء وزينة وبين حقيقته الوبيئة كمباءة للخطيئة والقسوة والظلم ، والمفارقة بين مظهر تلك الرحى المادية التى تدور فى أكف التجار مسبحة باسم المال رب المدينة (بما زوق هذا المظهر المادى نفسه من طلاء روحى متمثل فى استعارته لصوت العصافير فى سدرة يخلق الله منها قلوب الصغار ، واستعارته للمعة أسماك جيكور ، ومعانى اسم جيكور الكثار) وبين حقيقة هذه الرحى الطاحنة التى تعرك كل القيم الروحية السامية وتطحنها ، ثم تلك المفارقات ذات المطيات التراثية التى ولدها من استدعائه لعناصر التراث كما سنرى .

وفى الوقت الذى تحمل فيه « المدينة » فى القصيدة - إلى جانب دلالتها الرمزية - ملامح واقعية واضحة ، فإن مدلول جيكور يكاد يكون مدلولا رمزيا خالصا ، حيث تخلت عن مدلولها الواقعى كقرية صغيرة من قرى البصرة بالعراق ، لتصبح رمزا شعريا رحيبا يفيض بإيحاءات الطهر والبراءة والسكينة والروحانية ، فهى - حتى وهى محاصرة سجينة - تظل الملاذ الحانى الفياض بالرحمة الذى يلوذ به الشاعر من هجير المدينة وماديتها وقسوتها ، وقد عمقت هذه المقابلة الفنية بين واقعية ملامح المدينة ورمزية ملامح جيكور من تأثير المفارقة .

وإلى جانب الرمز الأساسى فى القصيدة « جيكور » وظف « الشاعر مجموعة من الرموز الجزئية ، بعضها مستمد من الواقع كرحى المعدن التى يرمز بها الشاعر إلى الدور المدمر الذى يمارسه المال فى طحن إنسانية أبناء المدينة ، حيث يتحول هذا المال فى أيدى التجار إلى رحى دائرة تعرك المساكين وتطحنهم ، وكذلك الطين الذى يرمز إلى الخمود والانطفاء الذى يصيب كل القيم المتوهجة حين تقع فى أسر المدينة ، ومثل ذلك يمكن أن يقال عن الصخرة ، والنار ، والحبال ، والكهرباء .. وغير ذلك من المفردات التى تحمل كلها دلالات رمزية رحيبة ، ولا تنحصر فى مداولاتها اللغوية المعجمية ، ولا حتى فى مداولات مجازية قريبة المتناول .

أما النوع الآخر من الرموز التى استخدمها الشاعر فهو الرموز التراثية ، حيث يتكىء فى هذه القصيدة اتكاء شديدا على التراث ، وتتنوع منابع التراث التى

يسترفدها ، كما تتنوع أساليب استرفاده لها ، والتوظيفات الفنية للمعطيات التى استرفدها .

فالشاعر يسترفد التراث الدينى - الإسلامى والمسيحى - أكثر من مرة فى القصيدة ، كما يسترفد التراث الأسطورى - البابلى والإغريقى - والتراث الشعبى وهو يمزج بين معطيات هذه التراثات المتعددة المتنوعة بعضها ببعض ثم يمزج بينها وبين الوسائل الفنية الأخرى ، التى يوظفها لتجسيد رؤيته الشعرية بأبعادها المتعددة ، مما يضفى على القصيدة لونا من التركيب والعمق الفنى البارع .

وقد وظف السياب بعض المعطيات التراثية التى استعارها توظيفا رمزيا بارعا ، ولعل أبرز الرموز التراثية التى وظفها فى القصيدة رمز « تموز » الذى استعاره من الموروث الأسطورى البابلى ، وتموز فى هذا الموروث رمز للخصب والعطاء ، وقد استلهمه الشاعر استلهاما عكسيا تمشيا مع منطق المفارقة الذى يسيطر على بناء القصيدة كله كما سبقت الإشارة ، فتموز فى القصيدة رمز للعقم والجدب ، حيث تتحول شرايينه الممتدة عبر المدينة ، إلى أغصان كرم عاقر لا تثمر إلا أزهارا هجينة ، وهكذا تحول هذه المدينة الملعونة حتى مصادر الخصب والعطاء إلى رموز جدب وعقم . وقد رأينا فى القراءة كيف توحد الشاعر نفسه بتموز بحيث أصبح تموز رمزا لما أصاب الشاعر من عقم روحى وخمود فى المدينة ، وعلى هذا النحو تتعدد إيحاءات الرمز وتتنوع . وأسطورة تموز من الأساطير التى ولع السياب بالاتكاء عليها ولعاً شديدا ، حيث استرفدها فى أكثر من قصيدة ، وقد فتنه فى أسطورة تموز الجانب المأسوى فيها بالذات ، المتمثل فى افتراس الخنزير البرى له ، حيث وظف هذا المعطى فى أكثر من قصيدة .

ومن الرموز التراثية التى وظفها الشاعر فى القصيدة « أبو الهول » الذى استمده الشاعر من الموروث الأسطورى الإغريقى ليرمز به إلى عملية القتل الروحى التى تمارسها المدينة ...

والملاحظ أن الشاعر فى استدعائه لمعطيات التراث ، لا يستمر هذه المعطيات

استعارة مباشرة وإنما يستلهما استلهاماً خفيا ، ويوظفها توظيفا فنيا ذكيا ، وهو في معظم الأحيان يوظف هذه المعطيات في عكس اتجاه دلالتها التراثية ليولد من ذلك مفارقات جزئية ، تدعم المفارقة الأساسية التي تقوم عليها القصيدة كلها ، وقد رأينا كيف وظف تموز رمزيا في عكس دلالته الأسطورية . وقد صنع نفس الصنيع بالنسبة للآيتين الكريمتين اللتين استلهمهما على نحو ما رأينا في قراءة القصيدة ؛ فآية سورة البقرة التي تصور تفجر الحجر بالعيون حين ضربه موسى عليه السلام بعصاه ، يستوحي منه الشاعر معنى عكسيا ليصور جفاف المدينة وجمودها وصلابة صخورها وصلودها واليأس من عطائها ؛ أما آية سورة النور التي تصور تألق النور الإلهي فقد استلهم منها أيضا معنى عكسيا ليصور خمود المصابيح الهجينة التي تغرزها شرايين تموز العقيم الممتدة عبر المدينة .

ومثل هذه التوظيفات العكسية لمعطيات التراث تستدعي إلى ذهن القارئ المدلول الأصلي التراثي للنص ، حيث تتم تلقائيا المقابلة بينه وبين المدلول العكسي الذي ولده منه الشاعر فيزداد إحساسه بفداحة المفارقة ويعمق ، مما يثري عطاء القصيدة ويعمق إيحاءاتها وتأثيرها .

ويلاحظ أيضا أن الشاعر يمزج بين معطيات المواريث المختلفة مزجا فنيا بارعاً ليشكل منها أبنية تصويرية رائعة على قدر واضح من الغنى والتركيب والقدرة على الإيحاء المتعدد المستويات ؛ ففي المقطع الأول مثـــلا يمزج بين معطيات من الموروث الشعبي ـ تتمثل في المقولة التي تتردد كثيرا في الحكايا الشعبية عن الطرق المهلكة التي لا يعود من سار فيها ، وفي جو الحكاية الشعبية نفسه ـ ومعطى من الموروث الأسطوري الإغريقي ـ وهو أبو الهول ـ ومعطى من الموروث الإسلامي ـ وهو الآية القرآنية الكريمة « وإذ استسقى موسى لقومه فقلنا اضرب بعصاك الحجر فانفجرت منه اثنتا عشرة عينا ... » الآية ، وهو يمزج هذه المواريث الثلاثة بعضها ببعض في تشكيل تصويري مركب ، بعد أن يستلهم معطياتها استلهاماً فنيا خفيا ، فيجعل دروب المدينة هي ذاتها الطرق المهلكة التي لا يعود منها سار ، ويجعل الصدى والسكينة في هذه الدروب المهلكة جناحين لأبي الهول يغيبان من

صخرة دفينة فى ثراها ، ثم يستلهم الآية الكريمة فى تصوير صلابة هذه الصخرة وجفافها وجدبها عن طريق المفارقة التصويرية .

وفى المقطع الذى يستدعى فيه شخصية تموز ، عرفنا كيف مزج بين تموز ـ وهو معطى من معطيات الموروث الأسطورى البابلى ـ وبين معطى من معطيات التراث الدينى الإسلامى ـ وهو الآية الكريمة « الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح . . . » الآية ـ ومعطى من الموروث المسيحى ـ وهو الكلمات التى أوردها الكتاب المقدس على لسان المسيح عليه السلام فى العشاء الأخير « خذوا كلوا لأن هذا جسدى . . . اشربوا منها كلكم لأن هذا دمى » ـ وقد استلهم الشاعر كل هذه المعطيات استلهاما خفيا وأوجد بينها نوعا من المزج البارع محققا لها إطارا فنيا تتفاعل فى إطاره وتتكاثر إيحاءاتها وإشعاعاتها ، حيث جعل تموز رمزا لجدب المدينة وعقمها رغم امتصاصها لخيرات القرية وسلبها لعصار الجماعات فيها ، بأن صور شرايينه تمتد فروع كرم عاقر ، ثمارها الهجينة مصابيح خابية خامدة الضوء وهنا يستلهم آية سورة النور الكريمة استلهاما عكسيا فى اتجاه المعنى المضاد لمعناها والملائم لسياق تصوير الانطفاء والخمود فى المصابيح الهكابية التى تنيرها شرايين تموز فى المدينة ، فهذه المصابيح خابية ولم يسرج الزيت فيها ولم تمسسه نار ، وفى النهاية يضع عبارة المسيح على لسان تموز . وهكذا يتعانق هذه المواريث المتنوعة وتمتزج معطياتها وتتفاعل ومن تفاعلها تتوالد الصور وينمو بناء القصيدة وتشع الإيحاءات ثرية رحيبة . وإن كان يؤخذ على الشاعر إسرافه الشديد فى استخدام هذه الموروثات المتنوعة ، وهو مأخذ ملحوظ على معظم قصائد السياب التى كتبها فى هذه المرحلة .

أما اللغة فى القصيدة فهى لغة على قدر كبير من الغنى والاكتناز . فلدى الشاعر قدرة نادرة على شحن العبارة ، بل واللفظة بطاقات من الإيحاء الروحى لاحد لغناها ، ويكفى أن نشير إلى تلك الإيحاءات الروحية الرحيبة التى تشع من كلمة « جيكور » على امتداد القصيدة ، وقد بلغ من قدرة الشاعر على شحن الألفاظ بالإيحاءات والدلالات المتنوعة الغنية أنه كان يجعل اللفظ الواحد يشع

فى السياقات المختلفة بإيحاءات مختلفة إلى حد التناقض ، كما رأينا مثلا فى كلمتى « النار » و « الطين » ؛ حيث جعل النار فى بعض السياقات تشع بإيحاءات السمو والتوهج كما جعلها فى بعض السياقات الأخرى توحى بمعنى التدمير والتخريب ، وجعل الطين فى بعض السياقات يرمز إلى الخمود والانطفاء والموت وفى بعضها الآخر يرمز إلى الخصوبة والنماء . وهكذا يفعل كل شاعر عظيم حيث يحاول أن يبتكر لغة خاصة داخل اللغة عن طريق شحن المفردات والتراكيب بالإيحاءات والدلالات الخاصة ، فضلا عن طبيعة اختياره لمفردات معجمه وطرق صياغاته .

أما الموسيقى فى القصيدة فقد وظفها الشاعر توظيفا بارعا ، فقد اختار للقصيدة وزنا أساسيا هو وزن المتقارب الذى وحدة إيقاعه « فعولن » ، ولكنه حين صور بكاء « لاة » على تموز القتيل عدل إلى وزن آخر هو الكامل الذى وحدة إيقاعه « مستفعلن » وهو وزن يناسب إيقاع الندب ، وقد أغنى الشاعر الإيقاع فى هذا النشيد ببناء كله على قافية واحدة . وهكذا وظف الشاعر هذه الإمكانة الموسيقية - تعدد الأوزان - للتعبير عن تعدد الأصوات فى القصيدة ، وهى وسيلة فنية يلجاء إليها الشاعر كثيرا مما يضفى على القصيدة درامية واضحة .

أما القافية فإن الشاعر بنى القصيدة - فيما عدا نشيد بكاء لاة لتموز - على قافيتين أساسيتين هما النون الموصولة بالهاء أو التاء المربوطة - والمسبوقة بالواو أو الياء ، والراء المكسورة المسبوقة بالألف ، وأحاط هاتين القافيتين الأساسيتين - اللتين التزمها على امتداد القصيدة - بمجموعة من القوافى الفرعية . وثنائية القافية يتساوق مع منطق المفارقة الذى يحكم بناء القصيدة كله ، والذى يقتضى دائما طرفين يتحاوران ويتفاعلان .

وعلى هذا النحو البارع تتعانق كل الأدوات الفنية وتتفاعل لتجسيد الرؤية الشعرية فى هذه القصيدة بأبعادها الفنية المتعددة .

الناى والريح فى صومعة كيمبردج

الدكتور خليل حاوى

١ ــ فى الصومعة

بينى وبين الباب أقلام ومحبرة ، صدى متأفف ، كوم من الورق العتيق
هم العبور ، وخطوة أو خطوتان إلى يقين الباب ، ثم إلى الطريق

٢ ــ

كذبٌ ، دمى ينحر .. يشتمنى .. يئن ، إلى متى أزنى ، وأبصق جبهتى .. رئتى
على لقب وكرسى ، أضاجع مومياء ؟!
أنا لست منكم طغمة النساك واللحم المقدد فى خلايا الصومعة
لن يستحيل دمى إلى مصل ، كذبت ، كذبت ، جرونى إلى الساحات ،
عرونى ، اسلخوا عنى شعار الجامعة

٣ ــ الناى

« ابنى ، وقاه الله ، كنز أبيه ، جسر البيت ، يحمل همنا . . هما ثقيل »
« العام خلف الباب يا بنتى ، يعود غدا ، يعود إليك ، بعض الصبر ، سوف
يعود ، والله الكفيل »

ولربما ماتت غدا تلك التى يبست على اسمى
ومص دماءها شبحى
وما اختلفت بلذات الدماء
ماتت مع الناى الذى تهواه . . يسحب حزنه عبر المساء

(*) من ديوان « الناى والريح » . نشر دار الطليعة . بيروت ١٩٦١

دمع الورود متى التوت بيضاء . . ينسج عرسها ثلج الشتاء
طول النهار . . مدى النهار

تنحل فى عصى جنازتها ، يحز الناى فيه ، وما يزيح عن القرار
ماتت وما احتفلت ، وما عرفت رفاة يد تظللها ودار .

٤ — الريح

طول النهار . . مدى النهار

ربى ، متى أنشق عن أمى . . أبى .. كتبى ، وصومعتى ، وعن تلك التى تحيا
تموت على انتظار ؟ !

أطأ القلوب ، وبينها قلبى ، وأشرب من مرارات الدروب بلا مرارة ؟ !

ولعل تخصب مرة أخرى ، وتعصف فى مدى شفتى العبارة

دربى إلى البدوية السمراء واحات العجين البكر ، والفجوات فى أودية الهجير
وزوابع الرمل المرير

تعصى ، وليس يروضها غير الذى يتقمص الجمل الصبور

وبقلبه طفل يكور جنة . . . غير الذى يقتات من ثمر عجيب :

نصف من الجنات يسقط فى السلال

يأتى بلا تعب حلال

نصف من العرق الصبيب .

الشوق ينبت فى شقوق أظافرى ، الشوك فى شفتى يمرج باللهيب

فى وجهها عبق الغريزة حين تصمت عن سؤال

نهضت تلم غرور نهديها ، وتنفض عن جدائلها حكايات الرمال

تحدو . . تدور كما أشير بإصبعى

ولربما اصطادت بروقا فى دهاليزى ، تمر وما أعى

وبدون أن أملى الحروف وأرعى

تحدو ، تدور ، تروغ زوبعة طروب
وأرى الرياح تسيح ، تنبع من يديها : منبع الريح الممطرة الجنوب
ومنابع الريح الطرية والغضوب
للريح موسمها الغضوب
وحدى مع البدوية السمراء ، كنت مع العبارة
فى الرمل كنت أخوض عتمته وناره
شرب المرارات الثقال بلا مرارة
ريح تهب كما تشير عبارتى ، للريح موسمها الغضوب
للريح جوع مبادر الفولاذ ، تمسح ماتحجر من سياجات عتيقة
ويعود ما كانت عليه التربة السمراء فى بدء الخليقة
بكرا لأول مرة ، تشهى بحضن الشمس ، ليل الرعد يوجعها .. وتستمرى بروقه
ماذا سوى أرض تعب الحلم .. تنبته كروما ،
والكروم لها شروش السنديان ، لها عروق السنديان
ورفاه فىء البيلسان
ماذا سوى عقد القباب البيض بيتا واحدا يزهو بأعمدة الجباه
يزهو بغابات من المدن الصبايا .. لبن أرصفة وجاه
أيصح عبر البحر تفسيخ المياه ؟!
وأرى .. أرى الطاووس يبحر فى مراوح ريشه
نشوان .. يبحر وهو فى ظل السياج
ويظن أن الورد والشعر المنمق يستران العار فى تكوينه ، والمهزلة
فى صدره ثديان .. مانبتا لمرضعة ، ولا للعانس المسترجلة
ثديان يا كل منهما عسلا ، ويحصد منهما ذهبا وعاج
لو يستحق صلبته ، ماشأنه بصليب إيمان .. يسوق الجلجلة
وكأن ريح الرمل تعجنه بوحلة شارع أو مزبلة
هو والسياج

وطيوب ثدييه ، وما حصداه من ذهب وعاج
فى موسم الريح الغضوب
مسح السياجات العتيقة فى العقول ، وفى الدروب

٥ — الناسك

الناسك المخذول فى رأسى يطل على . . يسألنى . . يحار
— « أهملت فرضك ، هل جننت . . فرحت تحلم فى النهار
حلم النهار . . مدى النهار ؟
هل كنت تتبع ذلك الجنى ؟ هل أغواك شيطان المغارة ؟ »
— وحدى مع البدوية السمراء ، كنت مع العبارة
فى الرمل كنت أخوض عتمته وناره
شرب المرارات الثقال بلا مرارة
— « ألغاز مجنون » . وعاد لغرفة الآثار فى رأسى ، وللسلع العتيقة
عاد منخلع الوقار .

— ٦

طول النهار . . مدى النهار
الحين بعد الحين تعبر جبهتى صور ، وتلفت فى الطريق
صور يشوهها الدوار
أمى . . أبى . . تلك التى تحيا ، تمرت على انتظار
الناسك المخذول فى رأسى يشد قواه . . ينهرنى ، أفيق :
بينى وبين الباب صحراء من الورق العتيق ، وخلفها واد من الورق العتيق ،
وخلفها عمر من الورق العتيق .

القراءة :

تطالعنا من عنوان القصيدة عناصر ثلاثة ستكون هى المحاور الأساسية للرؤية الشعرية على امتداد القصيدة ؛ وهذه المحاور الثلاثة هى « الناى » و « الريح » و « صومعة كيمبردج » . ولا نريد أن نستبق القراءة إلى تحليل الدلالات الشعرية لهذه العناصر .. وإنما نريد فى البداية أن نقدم قراءة للعنوان ذاته ، وأن نستشف مدلولى كلمتى « الناى » و « الريح » حين توضع كل منها بجوار الأخرى ؛ فالناى مرتبط بالشجن الهادىء الوديع الساكن ، والريح مرتبط بالاندفاع والانطلاق والقوة العاصفة ، ووضع الكلمتين متقابلتين على هذا النحو فى عنوان القصيدة يوحى أن ثمة صراعا سيدور بين كل من هذين المطيين بما يرتبط به ويدور فى فلكه من قيم ودلالات ، وبين الآخر بما يرتبط به أيضا ويدور فى فلكه من قيم ودلالات ويبقى بعد ذلك من عناصر العنوان «صومعة كيمبردج» ، وقد يكون من المفيد هنا أن نعرف أن الشاعر كتب هذه القصيدة وهو يعد للحصول على درجة الدكتوراه من جامعة كيمبردج ، ولاشك أن كلمة « الصومعة » توحى بالتنسك والعبادة ، ولكنها فى نفس الوقت توحى بالعزلة والانقطاع عن الناس وعن تيار الحياة الهادر المتدفق ، ولعل فى وضعها فى السياق الذى وضعت فيه منذ العنوان — مع الناى والريح — ما ينمو بإيحاءاتها فى اتجاه هذا المدلول الأخير ، فلنترك ذلك حتى يكشفه لنا سياق القصيدة .

فإذا ماتركنا العنوان إلى القصيدة ذاتها ، وجدناها تتألف من ستة مقاطع مستقلة أعطى الشاعر أربعة منها عناوين خاصة ، بينما اكتفى فى المقطعين الباقين — وهما الثانى والسادس — بتمييزهما بالأرقام .

ومع بداية المقطع الأول من مقاطع القصيدة الستة والذى يحمل عنوان « فى الصومعة » يبدأ الصراع ، وإذا كان الميدان المادى لهذا الصراع هو «صومعة كيمبردج» ، فإن ميدانه الحقيقى هو ذات الشاعر ، فالصراع صراع داخلى بين شطرين من أشطار هذه الذات ، لنقل إن الصراع بين الشاعر والعالم ، أو بين المغامر والمفكر ، أو بين الرغبة فى الانطلاق مع تيار الحياة العارم المتدفق خارج أسوار الجامعة — التى رمز إليها

الشاعر بالصومعة - والخضوع لمقتضيات الوضع الأكاديمى بما يفرضه من سلوك محسوب ومن التزامات فكرية واجتماعية وسلوكية تحد من القدرة على الانطلاق الحر مع تيار الحياة الجارف . هذا هو الصراع الأساسى فى القصيدة ، وسوف يتخذ على امتدادها أبعادا فكرية واجتماعية وحضارية معقدة ، ويتجسد فى رموز وصور فنية متعددة ، فلنر كيف بدأ أولا فى هذا المقطع الأول هادئا بسيطا حتى ليكاد القارىء يحسبه منحسما لصالح الشطر الأول من شطرى ذات الشاعر - شطر المغامر المنطلق - فهذا الانطلاق الذى ينشده هذا الشطر الذى يحل الطرف الأول فى الصراع على بعد خطوة أو خطوتين من الشاعر ، فليس بينه وبين الباب - الذى الرمز لهذا الانطلاق - سوى هذه الخطوة أو هاتين الخطوتين ، وبعض العقبات الهينة الشأن التى لا يمكن أن تمثل حائلا حقيقيا بين الشاعر والانطلاق ، فليست سوى الأقلام والمحبرة وبعض أكوام من الورق العتيق ، وكل هذه رموز للالتزامات العلمية التى يفرضها على الشاعر وضعه الأكاديمى ، والتى تضع على حركته بعض القيود ولكنها لا يمكن أن تمثل عقبة حقيقية تحول بين الشاعر وبين الانطلاق الذى ينشده ، ومع هذا نلمح بوادر تمرد هادىء على هذا الوضع ، وعلى هذه الالتزامات ، وتتمثل هذه البوادر أولا فى التعبير عن هذه الأوراق بأكوام بما توحيه اللفظة من الإهمال وعدم الحفاوة ، ثم فى وصف هذا الورق بأنه «عتيق» بما قد توحيه اللفظة أيضا من معانى القدم والبلى ، وأخيرا فى هذا الصدى المتأفف الذى نشتم منه ضيق الشاعر وتبرمه بهذا الوضع ، وتطلعه الهادىء إلى التحرر من ربقته .

وفى البيت الثانى من البيتين اللذين يتألف منها هذ المقطع الأول، يؤكد الشاعر هوان شأن هذه العقبات حين يجعل ما بينه وبين الباب ثم طريق الانطلاق مجرد الهم بالعبور ، ثم الخطوة أو الخطوتين اللتين تؤديان به إلى يقين الباب ثم إلى الطريق ، الأمر إذن منحسم وليس سوى أن يهم الشاعر .

ولكن إذا لم يكن بين الشاعر وبين الانطلاق سوى الهم بالعبور فما الذى

معه من هذا الهم ؟ أهى السلبية والعجز ، أم أن هناك عقبات حقيقية خفية تكمن تحت هذا السطح الظاهر ، تحول بين الشاعر وبين هذا الهم بالعبور ؟ إن المقطع لا يفصح ، ويظل الافتراضان ـ حتى الآن ـ احتمالين قائمين ، ويظل الصراع على قدر واضح من الهدوء الذى يقف على مشارف السكون ، وليس أدل على ذلك من أن المقطع كله خال من الأفعال بما يوحى بغياب الحركة والفعل ، فالمقطع كله يتكون من جملة اسمية واحدة ومجموعة من التوابع والتكملات ، بكل ما يمكن أن توحيه الجملة الاسمية من الثبات وعدم الحركة .

ومع المقطع الثانى ـ وهو أول المقطعين اللذين لا يحملان عنوانا من مقاطع القصيدة الستة ـ تبدأ نبرة التمرد والغضب تعلو ، ويتجه الصراع إلى الحدة والارتفاع ، ونبدأ ندرك أن الصراع أعمق مما يوحى به السطح الساكن ، فتحت هذا الهدوء الظاهرى تكمن ثورة عارمة لا ينجح الشاعر فى كبح جماحها طويلا حيث لا تلبث أن تنفجر مع بداية المقطع مندفعة محتدمة ، وتتناثر شظاياها الملتهبة عبر مجموعة من العبارات ـ بل الكلمات أحيانا ـ المتدافعة ، وتقصر العبارات وتتزاحم بدون أدوات ربط لغوى حتى إن بعض الجمل تتكون من كلمة واحدة ، كما فى العبارة الأولى فى المقطع « كذب » التى تختزل موقف الشاعر من خضوعه لكل هذه الالتزامات ، التى يفرضها عليه وضعه الأكاديمى والاجتماعى . وعلى الرغم من هذه الكلمة العبارة هى أهدأ ما فى المقطع فإنها تختزن شحنة هائلة من الغضب والتمرد والرفض ، فالشاعر يحس أنه بممارسته لهذه الطقوس السلوكية والاجتماعية التى يفرضها عليه وضعه ، يمارس نوعا من الكذب والتزييف ، ولا يلبث تمرد الشاعر بعد هذه العبارة الهادئة ـ رغم غضبها ـ أن يتفجر حمما ويتدفق كالطوفان ، وتبدأ العبارات تتدافع وتتزاحم بدون انتظام ، وبدون أية روابط لغوية ، وتتوالى الأفعال ، ستة أفعال كلها فى صيغة المضارع ، بكل ما توحيه هذه الصيغة من الحيوية والتدفق ، منها ثلاثة مسندة إلى ضمير الغائب ـ الذى يعود إلى الشاعر ـ والثلاثة الباقية مسندة إلى ضمير المتكلم ـ العائد إلى الشاعر نفسه ـ ويقترن بتدفق النظم وعرامته عنف الدلالة وعرامتها ، حيث

يصور الشاعر ممارسته لهذه الطقوس بصورة ممارسته الخطيئة المادية وارتكاب الفاحشة ، ويرى فى هذه الممارسة نوعا من المرض يبصق فيه جبهته ورئته .

وكأنما لم يشف تصويره العنيف لهذه الممارسة فى صورة ممارسة الفاحشة غليله ، فعاد يلح على هذه الصورة من جديد ويضفى عليها من الإضافات ما يجعلها غاية فى البشاعة وإثارة الاشمئزاز، حيث يجعل ارتكاب الفاحشة هذا مع الأموات « مضاجعة المومياء » .. وعلى هذا النحو تبلغ غضبته ذروة احتدامها ، ويمتد البيت ويطول ليستوعب أمواج هذه الغضبة المتدفقة ، حيث بلغ مداه عشر تفعيلات على حين تراوح طول بيتى المقطع الأول بين سبع تفعيلات — فى البيت الأول — وست فى البيت الثانى .

ولكن هذه الغضبة العارمة لم تقترن — رغم تفجرها المحتدم — لم تقترن بعمل إيجابى فى اتجاه تغيير هذا الواقع، الذى أثار كل هذه الغضبة ، حيث اكتفى الشاعر بتقرير ارتكابه هذه الخطيئة فى العبارة الأولى ثم أعلن استنكاره لها عبر مجموعة من صور الاستفهام الاستنكارى ، دون أن يتبع ذلك خطوة عملية واحدة فى سبيل تصحيح هذا الخطأ . أتراها مرة أخرى السلبية والعجز؟ أم أنها العقبات والعوائق الخفية التى تكبل الشاعر، وتحول بينه وبين اتخاذ موقف إيجابى واضح؟! .

وفى البيت الثانى تهدأ حدة الاندفاعة نسبيا ، وينعكس هذا الهدوء على طول البيت فلا يتجاوز ست تفعيلات ، كما يخلو البيت من الأفعال باستثناء الفعل الجامد « ليس » . وعبر هذا البيت ينفى الشاعر فى نبرة تقريرية باردة ، انتسابه إلى رهبان العلم ، وإن كانت هذه النبرة رغم هدوئها لا تخلو من ملامح إدانة لهذا الوضع ، وتتمثل هذه الملامح فى وصف رهبان العلم بأنهم « طغمة النساك » و « واللحم المقدد فى خلايا الصومعة » ، وأيضا فى حرصه على نفى انتمائه إلى هؤلاء النساك . ولكن البيت فيما وراء هذا، ترين عليه ظلال الجمود والموات التى يريد الشاعر أن يضفيها على جو الصومعة ومن فيها .

فإذا ما انتقلنا إلى البيت الثالث والأخير من أبيات هذا المقطع جابهتنا

موجة ثانية من أمواج غضبته العارمة على هذا الجو الجامد الراكد الذى صوره البيت السابق ، والبيت يبدأ بتأكيد النفى فى البيت السابق بنفى جديد ، وإن كان النفى هنا لجملة فعلية ، وبواسطة « لن » بما تلقيه من نبرات النفى الحاسم المؤبد ، وتتوالى عقب ذلك الأفعال وتتزاحم ، ويطول البيت من جديد فيبلغ تسع تفعيلات،وقد اشتمل البيت على نفس عدد الأفعال الذى اشتمل عليه البيت الأول - ستة أفعال - وإن كانت قد تنوعت صيغها هذه المرة مابين الماضى والمضارع والأمر ، وقد تدرجت أعدادها تصاعديا حيث بدأ البيت بفعل واحد فى صيغة المضارع ،ثم تبعه فعلان فى صيغة الماضى ، وأخيراً ثلاثة أفعال فى صيغة الأمر ، كما تنوع المسند إليـــه ؛ فالفاعل للفعل المضارع هو دم الشاعر المضاف لضمير المتكلم العائد إلى الشاعر - ولنلاحظ أنه كان هو نفسه الفاعل لثلاثة أفعال فى البيت الأول - والفاعل للفعلين الماضيين فهو الشاعر ذاته - المعبر عنه بضمير المتكلم - والذى كان هو أيضاً الفاعل لثلاثة الأفعال الأخرى فى البيت الأول ، أما الفاعل لثلاثة الأفعال التى فى صيغة الأمر فهو ضمير جماعة المخاطبين الذى لا نعرف على وجه التحديد مرجعه ، وإن كان السياق يوحى أن مرجعه « طغمة النساك » ، ولكن الأمر على هـــذا النحو يبدو متناقضاً حين يسند الشاعر إلى هؤلاء الذين صورهم فى البيت السابق فى هذه الصورة السلبية الجامدة مثل هذه الأعمال الإيجابية المتدفقة بالحيوية والدرامة ، ولنلاحظ أن الشاعر جعل من نفسه محوراً للعملية الإسنادية فى الأفعال الستة ، سواء بكونه الفاعل فى الفعلين الماضيين ، أو بكون الفاعل مضافاً إليه فى الفعل المضارع ، أو بكونه مفعولا به فى ثلاثة الأفعال التى فى صيغة الأمر حيث جعل من ضمير المتكلم العائد إليه مفعولا به فيها .

ولكن على الرغم من هـــذا الحضور الواضح لشخصية الشاعر فى العملية الإسنادية فإننا نجد هذا الحضور حضوراً سلبياً ، فالشاعر رغم إعلانه الحاسم الانفصام عن « طغمة النساك » فى البيت الثانى عاجز عن إتخاذ خطوة إيجابية عملية فى إتجاه تحقيق هذا الانفصام على المستوى الواقعى ، بل يطلب من طغمة النساك

أنفسهم أن يقوموا هم عنه بالخطوة الإيجابية العملية فيجروه إلى الساحات ويعروه ويسلخوا عنه شعار الجامعة الذى يربطه بهم ، وتزداد ظلال هذه السلبية كثافة حين نتذكر أن هؤلاء النساك أنفسهم هم الذين وسمهم الشاعر فى البيت السابق بالجمود والجفاف . ولكن مرة أخرى هل هى السلبية التى تلقى بظلالها عن المقطع أم هو الشعور بقوة الروابط والوشائج التى تربطه بهذا الوضع الذى يتمرد عليه ، وفداحة الالتزامات التى تفرض عليه الخضوع لمقتضيات هذا الوضع ؟! لعل فى المقاطع التالية مايلقى مزيداً من الضوء .

فى المقطع الثالث الذى يحمل عنوان « الناى » يطالعنا صوت الطرف الثانى هادئاً شجياً عميقاً ، ليس فى قوة صوت التمرد وعلو نبرته ولكنه أكثر منه قدرة على التأثير والنفاذ بهدوئه وبنبرة الشجن العميقة فيه . ونبدأ مع بداية هذا المقطع ندرك أن للصراع أبعاداً خفية كامنة تحت تلك الأبعاد الظاهرة ؛ فالصراع ليس بين هذين الشطرين البسيطين من أشطار ذات الشاعر ـ العالم والفنان ، أو المفكر والمغامر ـ فحسب ، وإنما وراء كل طرف من هذين الطرفين مجموعة من الالتزامات والارتباطات والتطلعات الفكرية والاجتماعية والفنية بل والأخلاقية ، الأمر الذى يجعل من الاطمئنان إلى سلامة الانحياز إلى أحد الطرفين أمراً بالغ الصعوبة ويجعل من ملامح السلبية والتردد التى بدت من الشاعر فى المقطعين السابقين أمراً مفهوماً ، بل أمراً رائعاً على المستوى الفنى حيث كان الشاعر شديد الصدق مع ذاته ومع الخلجات الخفية العميقة فى أغوار هذه الذات . القضية إذن ليست قضية اختيار سهل بين التزام العالم وانطلاق الفنان ، وخطوة أو خطوتين تفصلانه عن هذا الانطلاق ليس عليه سوى أن يخطوهما ليحقق حلم الفنان فيه بالانطلاق ، بل إنه فى مدى هاتين الخطوتين تقبع التزامات اجتماعية وأسرية وأخلاقية ـ فضلا عن الالتزامات العلمية ـ تجعل من الإقدام على القيام بهاتين الخطوتين عملا لاأخلاقياً . فثمة أسرة هناك تنتظره فى البلد الذى جاء منه وتعلق كبار الآمال على عودته محققاً الغاية التى جاء لتحقيقها ، ثمة أبواه ، وصاحبته التى تجمدت على اسمه وأصبح انتظاره هو محور حياتها ، وثمة أعباء ومسئوليات كبيرة تنتظره هناك ليتحملها ،

وكل ذلك رهن بعدم استجابته لنزعة الانطلاق فيه ، وضرورة خضوعه لمقتضيات وضعه العلمي .

وبدخول هذا الصوت الجديد إلى حلبة الحوار فى هذا المقطع بدأ البناء الشعرى ينحو نحو الموضوعية بعد أن كان الطابع الذاتى هو الغالب على المقطعين السابقين اللذين عبر فيهما الشاعر عن أحاسيسه الذاتية المحتدمة . ويبدأ المقطع بحوار لا نسمع سوى صوت واحد منه هو صوت أحد الابوين ، ولا ندرى على وجه التحديد إذا كان هو صوت الأب أو صوت الأم ، ولكنه على أية الأحوال يحمل طابع هذا الواقع البسيط الذى يعبر عنه ، وحتى بعض تعابيره الشائعة مثل « كنز أبيه » « جسر البيت » ، ويبدو هذا الصوت فى البيت الاول كما لو كان يتجه بالحديث إلى نفسه يمنيها بعودة الابن الغائب ، ويعلق على هذه العودة الآمال الكبيرة ، فهذا الغائب هو « كنز أبيه » الثمين ، وهو « جسر البيت » الذى يحمل البيت وهمه الثقيل . وفى البيت الثانى يبدو هذا الصوت طرفا فى حوار طرفه الآخر هى صاحبة الشاعر التى تنتظره والتى لا نسمع صوتها ، ويحاول صوت الأب — أو الأم — أن يطمئن هذه المنتظرة على عودة الشاعر ، ولكن الصوت ذاته لا يبدو واثقا من هذه العودة ، وكأنما يحاول أن يقنع نفسه — قبل هذه المنتظرة — بهذه العودة ، ويوظف الشاعر أسلوب التكرار توظيفا فنيا بارعا الإيحاء بهذا المعنى ، حيث يؤدى تكرار الفعل « يعود » وظيفة إيحائية أشبه ما تكون بالإيهام الذاتى ، فالصوت المتحدث يريد أن يقنع نفسه بما يقول قبل أن يقنع المستمع ، بل إن الشاعر استطاع أن يتدرج — بواسطة البناء اللغوى — بدلالة الفعل عبر تكراره من نوع من اليقين الواضح إلى نوع من الشك يكاد يبلغ حد اليأس من هذه العودة ؛ فالفعل فى أول مرة يرد فيها يرد مقترنا بتحديد موعد قريب لهذه العودة هو الغد « يعود غدا » الأمر الذى يعكس لونا من الاطمئنان إلى حدوث هذه العودة الوشيك ، ولكن فى المرة الثانية يبدأ الشك يلقى بظل خفيف على دلالة الفعل ، حيث يقترن الفعل بما يوحى على الأقل بعدم قرب هذه العودة « بعض الصبر » ، وفى المرة الثالثة والأخيرة

يبدو الشك فى هذه العودة شديدة الوضوح ، حيث يقترن الفعل بحرف التسويف « سوف يعود » ، بل إن اليقين الذى كان يشع من الفعل « يعود » فى أول مرة ورد فيها يتقلص إلى نوع من الرجاء الخافت الوجل الذى يقف على مشارف اليأس من عودة الابن الغائب كما تشى بذلك عبارة « والله الكفيل » التى أردف بها الشاعر الفعل المقترن بحرف التسويف .

وقد ألقت هذه النبرة الحزينة على المقطع ظلالا من الشجن الشفيف جعل من اختيار « الناى » عنوانا له ، ورمزا لهذا البعد من أبعاد الرؤية الذى يعبر عنه هذا المقطع اختيارا فنيا موفقا ، فالناى مرتبط بالأسى الوادع الشفيف العريق ، ولذلك نجد صوته فى هذا المقطع يمثل اللحن الأساسى فى سيمفونية جنائزية حزينة محورها رثاء صاحبة الشاعر المنتظرة التى يبست انتظارا له ، ومص شبحه دماءها ، ويتخيل الشاعر أنها ربما تموت غدا انتظارا له - ولنلاحظ المقابلة بين توقع الصوت المنتظر له عودته « غدا » وتوقعه هو موت صاحبته « غدا » - ومن ثم فقد راح يقيم لها فى خياله جنازة ملائكية يوشيها اللون الأبيض ، المتمثل فى الثلج وفى الورود البيضاء التى تموت معها ، ويأتى صوت الناى حزينا باكيا يسحب حزنه عبر المساء .

ونلاحظ أن المقطع يعكس صورة شديدة السلبية لهذه المنتظرة فنحن لا نكاد نسمع لها صوتا فى هذا المقطع الذى تمثل محوره النفسى ، وحتى ذلك الحوار الذى دار بينها وبين الأب والأم كانت هى الصوت الصامت فى الحوار ، ولذلك فإننا نجد ارتباط الشاعر بها ارتباطا أخلاقيا أكثر منه ارتباطا عاطفيا ، فهو يشعر إزاءها بنوع من الإثم ، ويترسب هذا الشعور فى أعماقه ويتزيل فى أعصابه ويحز فيها ، فقد كان هو السبب فى موتها دون أن تنعم بما تنعم به أية فتاة فى مثل عمرها من الرغد فى ظلال دار تظلها ويد تحنو عليها .

وعلى هذا النحو تتعادل كفتا الصراع ويتكافأ طرفاه ، فهل يستطيع الشاعر أن يتنصل من كل هذه الالتزامات ، وأن يمزق كل هذه الوشائج لينطلق مع تيار

الحياة المندفع ؟! وأى ثمن فادح عليه أن يدفعه لو استقر على هذا الخيار؟! ولكن الفن الصادق بدوره عروس غالية المهر . . .

ويأتى المقطع الرابع « الريح » - أطـــول مقاطع القصيدة وأحفلها بالمعاناة الروحيه الخصبة - ليصور لنا تمزق الشاعر بين طرفى الصراع فى ذاته ، هـــذا الصراع الذى بدأ يـكتسب ملامح فنية وروحية شديدة التشابك والعمق والتعقيد؛ فالرغبة فى الانطلاق فى هذا المقطع لم تعد مجرد نوع من التمرد على الواقع الراكد الذى تفرضه الحياة بين جدران الصومعة ، وإنما أصبح استجابة لدواع روحية وفنية غلابة . والمقطع يبدأ من نقطة الإحساس بفداحة الالتزامات المفروضة على الشاعر ، هذا الإحساس الذى لمحنا بوادره فى المقطع السابق ، ويمتزج بهذا الإحساس رغبة عميقة فى التحلل من هـــذه الالتزامات والقيود ، وتلبية دعوة الانطلاق التى أصبحت أكثر إغراء وجاذبية بعـــد أن اكتسبت ملامح فنية وحضارية آسرة ، ولـكن الشاعر يعبر عن هذه الرغبة هنا بنبرة أقل حدة وأكثر تعقلا وإحساسا بفداحة الثمن الذى عليه أن يدفعه فى سبيل تحقيق هذه الرغبة ؛ عليه أن ينشق عن أشياء حميمة ، وأن يدرس أشياء أثيرة عزيزة ؛ عليه أن ينشق عن أمه وأبيه وكتبه وصومعته وصاحبته المنتظرة التى تحيا وتموت انتظارا له ، وهو يستخدم الفعل « ينشق » بكل ما يحمله من دلالات التمزق والألم . وعليه أن يطأ القلوب وبينها قلبه - بكل ما يحمله الفعل « يطأ » أيضاً من قسوة التضحية . وعليه أخيراً أن يتجرع مرارات الدروب دون شعور بالمرارة . حقاً ما أفدحه من ثمن ، ولـكن الدعوة إلى الانطلاق قد أصبحت شديدة الإغراء والجاذبية ؛ ففى أفق هـــذا الانطلاق الرحيب الذى يهفو الشاعر إلى معانقته تـكمن طاقات الإبداع الخلاق ، والقدرة على تطويع العبارة الشعرية البـكر التى يفتن الشاعر فى تصويرها أيما افتتان ، ويبدع فى تجسيد جاذبيتها وسحرها وعنفوانها تجسيداً فنياً باهراً ، فيرمز إليها أولا بالبدوية السمراء بكل ما يحمله هـــذا الرمز البكر من إيحاءات الحيوية والعنفوان والتفجر الهادر ، ومن أصالة الفطرة وبكارتها وإبائها

وجموحها، ولهذا فإن الدرب إلى هذه البدوية النافرة الجموح درب بالغ الصعوبة لا يستطيع أن يقطعه إلا فارس فذ قادر على تحمل مشقاته وأهواله، عدته للوصل هذا الدرب والفوز بهذه المحبوبة العصية شيئان : الموهبة الشعرية الإلهية، والصبر على معاناة الإبداع وبذل الجهد المضنى فى سبيله، وتلح ضرورة توافر الإمكانتين معاً فى الفارس الذى يهفو إلى تطويع العبارة البدوية السمراء على خاطر الشاعر فيعكسها عبر مجموعة من الصور الفنية المتتالية :

أولى هذه الصور تصويره للدرب الموصل إلى هذه المحبوبة الشموس العبارة بأنه واحات من العجين البكر، وأودية من الهجير وزوابع الرمل المرير، فواحات العجين البكر رمز لتوافر الموهبة الشعرية القادرة على التشكيل اللغوى المبتكر، فالعجين رمز للطواعية والقابلية للتشكيل والتكوين البكر، أما أودية الهجير وزوابع الرمل المرير فهى رموز لتلك الصعاب والمشقات التى يتحملها المبدع والجهد المضنى الشاق الذى عليه أن يبذله فى سبيل السيطرة على هذه العبارة الجموح البدوية السمراء وتطويعها .

أما الصورة الثانية فتتمثل فى تصويره لشموس المحبوبة العصية الجموح وأنه لا يستطيع ترويضها إلا الذى يستطيع تقمص شخصية الجمل، وتكون سريرته فى نفس الوقت سريرة طفل . والجمل فى موروثنا هو رمز الصبر والقدرة على تحمل المشقات والصعاب، أما الطفل فيتمتع بسريرة بالغة النقاء وخيال شديد النشاط والتحليق، وهو المعادل الفنى للموهبة الإلهية التى تمنح الشاعر طاقات روحية وخيالية غير عادية . صورة أخرى بارعة لضرورة امتزاج الموهبة بالجهد المبذول فى عملية الإبداع الشعرى والاستحواذ على العبارة الشعرية الحقيقية .

وتتمثل الصورة الثالثة والأخيرة فى تصويره لهذا الشاعر الفذ الذى استطاع ترويض هذه العبارة الأبية . . . هذه البدوية السمراء فى صورة من يقتات من ثمر عجيب، إنه يسقط من الجنات حلالاً بدون تعب، أما القطف الثانى فهو من

العرق الصبيب ؛ فالنصف الأول رمز للموهبـــة الإلهية التى يمنحها الله سبحانه وتعالى للشاعر دون أن يتعب فى تحصيلها ، أما العرق الصبيب فهو رمز للجهد المضنى والمعاناة الباهظة التى يتـكبدها الشاعر فى سبيل الفوز بهذه العبارة المتأبية . ثلاث صور متوالية تعكس يقين الشاعر العميق بضرورة اقتران الموهبة بالجهـد المبذول فى عملية الإبداع الشعرى ، وأن الموهبة أو الملـكة وحدها غير كافية ، ولهذا يلح على إبراز جانب الجهد والمعاناة ابتداء بتجرعه مرارات الدروب دون شعور بالمرارة ، وانتهاء بذلك الشوك الذى ينبت فى شقوق أظافره وفى شفتيه ممتزجاً باللهيب ، ومروراً بأردية الهجير ،وزوابع الرمل المرير ، والعرق الصبيب وليد المعاناة الباهظة .

لهذا كله نحس بنبرة زهو عالية فى تصوير الشاعر لقدرته على ترويض تلك الحبيبة الشموس ، وعلى خوض الدرب إليها بما فيه من صعاب وأهوال، ويخالط هـــذا الإحساس بالزهو إحساس عارم بالنشوة التى توشك لفرط عرامتها أن تـكون نشوة حسية ، خاصة إذا ربطنا بين هذا الإحساس وبين تصوير الشاعر المبادي للعبارة ، فهى بدوية سمراء ، وهى عصية جموح لا يروضها إلا الفارس الفذ ، وفى وجهها عبق الغريزة حين تصمت عن سؤال، وهى فى نهوضها واستجابتها للشاعر تلم غرور نهديها وتنفض عن جدائلها حكايات الرمال ، وتتناثر عن هذه الصور الحسية كلمات الخصوبة والبكارة .. فـكل هذا التصوير الحسى الواضح للعبارة يضفى على إحساس الشاعر بالنشوة لاستحواذه على هذه العبارة البـكر طابعاً حسياً ملموساً .

وتزداد نبرة الزهو ارتفاعا حين يصور الشاعر تلك الطاقات الخارقة التى تمتلـكها هذه العبارة ، فمن يديها تنبع الريح الجنوب الرخية الممطرة ، ومنها أيضاً تنطلق الريح العاصفة الغاضبة ، ولـكل موسمها ، وهى فى كل الأحوال تتحرك وفق أمره وحسب هواه ،حيث تحدو،تدور كما يشير بإصبعه. وهذه الريح العاصفة التى تهب من عبارته قادرة على تغيير ملامح الواقع المتفسخ ، ومحو هذه الأسوار

البالية التى تمزق أوصال الوطن العربى، لتعود للأرض العربية بكارتها وعنفوانها ، ويختلط فى رؤية الشاعر الحلم بالأمنية ليقدم الواقع العربى المأمول صورة بالغة النضارة والروعة ، حيث تعود التربة العربية السمراء كما كانت فى البدء ، بكرا لأول مرة تشهى بحضن الشمس ، ليل الرعد يوجعها ، وتستمرى بروقه ، وحيث تعود الأرض ، تعب الحلم تنبته كروماً ، والكروم لها شروش السنديان ، لها عروق السنديان ، ورفاه فىء البيلسان، وحيث تنعقد القباب العربية المتفرقة ، بيتا واحدا يزهو بأعمدة الجباه ، يزهو بغابات من المدن الصبايا ، فهذا التمزق الذى يقطع أوصال الوطن العربى ضد طبيعة الأمور ومنطقها ، أيصح عبر البحر تفسيخ المياه؟!

وفى نشوة هذا الحلم الثائر المتلألىء يصور الشاعر أعداء الوحدة المستفيدين من واقع التجزئة فى صورة مثيرة للاشمئزاز والتقزز ، فهم برغم خيلائهم ومظهرهم البراق طواويس لا يستطيعون العيش إلا فى ظل هذه السياجات والأسوار التى تمزق الوطن العربى ، ولكن هذا المظهر البراق الخادع لا يمكن أن يستر حقيقة تكوينهم المزرى القمىء الذى يفضحه الشاعر بمجموعة من الصور المثيرة للتقزز ، فنى صور الطاووس المختال المستفيد من واقع التجزئة ، ثديان مالبثا لمرضعة ولا للعانس المسترجلة ، ، إنها صورة غامضة غريبة لهذا المسخ المشوه ، ولكنها تثير الشعور بالتقزز والاشمئزاز ، ويرى الشاعر أن مثل هذه النماذج الساقطة غير جديرة بأن يشغل نفسه بها وبالقضاء عليها ، فالقضاء عليهم سيجعل منهم شهداء لمواقفهم المنحرفة ، وما شأنهم هم بالشهادة ؟! ولذلك فإنه يكلهم إلى رياح التغيير القادمة لتعجنهم فى حمأة سقوطهم ووحل عمالتهم هم والسياجات التى يستظلون بها ، وما جنوه من واقع التجزئة من ثمرات . ويرى أن موسم رياح التغيير العاصفة القادمة سيمحو السياجات والحدود التى تمزق أوصال الواقع العربى من الأرض ومن العقول معاً .

إنه حلم بالغ الروعة والتألق أسلم الشاعر زمام خياله له ، وامتزجت عناصر هذا الحلم وتداخلت إلى حد يقف أحيانا على مشارف التشوش ، وهذه هى طبيعة الحلم ، وطوال هذا الحلم تستولى العبارة الشعرية هذه البدوية السمراء

على لب الشاعر حتى لا يكاد يرى سواها . . . وسوى تأثيرها الخارق وقدراتها غير العادية على تغيير ملامح الوجود ، وعبر استغراق الشاعر فى هذا الحلم يكاد القارىء ينسى علاقته بالسياق العام فى القصيدة المتمثل فى تطور الصراع بين شطرى ذات الشاعر - العالم والفنان ، أو المفكر والمغامر - أو لنقل بين رغبته فى الانطلاق ودواعى الخضوع للالتزامات الاجتماعية والفكرية التى يفرضها عليه وضعه العلمى والاجتماعى ، يكاد القارىء فى بعض الأحيان ينسى علاقة هذا الحلم الشعرى الرائع بالمجرى العام للصراع لولا تلك الصلة التى عقدها الشاعر منذ بداية المقطع بين هذا الحلم المتشابك العاصر وبين أحد طرفى الصراع وهو الطرف المتمثل فى الانطلاق والمغامرة . . .

ويصحو الشاعر فى المقطع الخامس « الناسك » على صوت الطرف الثانى من طرفى الصراع وهو يشده من أفق هذا الحلم الشاهق إلى أرض الواقع الكئيب ، ولنسمع حوارا رائعا بين هذين الطرفين اللذين انشطرت إليهما ذات الشاعر : الناسك ، ربيب الصومعة والتأمل الفكرى الساكن ، والمغامر الذى سباه سحر البدوية السمراء ، العبارة الشعرية الخلاقة ، وصوت الريح العاصفة التى تنبع من يديها ، ويبدو صوت الناسك كما لو كان مهزوما فى هذا الحوار من جديد ، ويبدو صوت المغامر ذاهلا عن كل شىء إلا عن فتنة العبارة الطاغية وسحرها الآسر . فعلى حين يحاول صوت الناسك أن يوقظه من هذا الحلم مصوراً له الآمر على أنه ضرب من الجنون وإغراء الشياطين ومسهم :

أهملت فرضك ، هل جننت فرحت تحلم فى النهار

حلم النهار . . مدى النهار ؟

هل كنت تتبع ذلك الجنى ؟ هل أغراك شيطان المغارة

ولكن المغامر يبدو ذاهلا مسحورا بفتنة تلك البدوية السمراء . . العبارة التى سلبت لبه ، ولذلك فهو لا يعير تحذيرات الناسك التفاتا وإنما يردد تلك العبارة التى استولت على وعيه منذ المقطع السابق :

وحدى مع البدويه السمراء ، كنت مع العبارة

فى الرمل . . كنت أخوض عتمته وناره

شرب المرارات الثقال بلا مرارة

ويسقط فى يد الناسك وييأس من هذا المجنون الذى يعتقد أنه قد أصيب بنوع من المس ، ولا يملك إلا أن يردد فى يأس « ألغاز مجنون » وهو يعود إلى غرفة الآثار والسلع العتيقة فى رأس الشاعر منخلع الوقار .

وعلى هذا النحو الذى انتهى به هذا المقطع يبدو وكأن الطرف المغامر من شطرى ذات الشاعر قد حقق انتصاره الحاسم والأخير على الطرف المتأمل الناسك ، وطرده إلى غرفة الآثار والسلع العتيقة فى رأس الشاعر ، واستولى هو على الشاعر بصفة نهائية ولكن هل يمكن لمثل هذا الصراع البالغ التعقيد والعمق والتشابك أن ينتهى مثل النهاية البسيطة الساذجة ؟! وهل يمكن للشاعر أن ينفصم بمثل هذه السهولة عن كل الارتباطات والوشائج الاجتماعية الوثيقة ؟ وأن ينفصل من التزاماته الفكرية والاجتماعية والأخلاقية بمثل هذا اليسر ؟ ؟

إن المقطع السادس والأخير الذى لا يحمل عنوانا يحمل الإجابة بالنفى على كل هذه التساؤلات ، فكل هذه الارتباطات والالتزامات حية راسخة فى وجدان الشاعر لا تبرحه ، وهى إن هجعت لحظة فلكى تستيقظ من جديد نشيطة ملحة ، وحتى ذلك الناسك المخذول الذى بدا فى نهاية المقطع السابق وقد انهزم إلى الأبد لا يلبث أن يستجمع قواه من جديد ليستأنف الصراع ، وليلقى بالشاعر فى خضم المعاناة الهادر ، وليعود به إلى نقطة البدء . . بل إلى ماقبلها ، فإذا كانت القصيدة قد بدأت وليس بين الشاعر وبين الانطلاق - من العقبات ذات الشأن - سوى « كوم من الورق العتيق » فإنها تنتهى وبينه وبين الانطلاق « صحراء من الورق العتيق ، وخلفها واد من الورق العتيق ، وخلفها عمر من الورق العتيق » .

إضاءات نقدية :

يعد الدكتور خليل حاوى صاحب هذه القصيدة واحداً من الذين أرسوا دعائم الحركة الشعرية الحديثة ، وتركوا بصماتهم الواضحة على مسارها ، وهو شاعر عميق الثقافة ، وقد استطاع فى نتاجه الشعرى أن يحقق الانسجام المفقود بين الشعر والفكر ، وأن يحول الفكر العظيم إلى شعر عظيم ، فيه كل عمق الفكر وسخائه ، وكل نبض الشعر وحيويته ، ولذلك فإن رؤيته الشعرية على قدر كبير من العمق والتركيب وتعدد الأبعاد والمستويات ، وقصائده من الأعمال الجادة الصعبة التى تحتاج من القارىء جهداً كبيراً وإخلاصاً أكبر فى سبيل استيعابها وإدراك أبعادها الفنية والروحية والفكرية المتعددة المتشابكة ، ولكن بمقدار ما يبذل القارىء من جهد وإخلاص فى قراءة هذه القصائد تمنحه هى من عطائها الروحى والفنى المتجدد العميق ، لأن أعماله متعددة الأبعاد والمستويات فإنها تقبل دائماً أكثر من قراءة وأكثر من تأويل فكلما تعمق القارىء فى قراءتها منحته أعماقاً وأبعاداً جديدة لا تمنحها للقارىء العجل المتسرع ، فهى مثل العبارة الشعرية « تتعصى ولا يروضها غير الذى يتقمص الجمل الصبور » على حد تعبير الشاعر الرائع عن العبارة الشعرية .

وقصيدة « الناى والريح فى صومعة كيمبردج » واحدة من هذه القصائد الصعبة الغنية المتعددة الأبعاد والأعماق والمستويات ، وعلى الرغم من تعدد أبعاد الرؤية الشعرية فيها فقد استطاع الشاعر أن يمزجها جميعاً فى وحدة فنية محكمة تفاعلت فى إطارها كل العناصر التى تشكل الرؤية الشعرية وتشابكت على نحو فنى بارع . وقد جعل الشاعر المحور الأساسى الذى تدور حوله كل عناصر الرؤية الشعرية ومكوناتها هو الصراع الداخلى فى ذاته بين المفكر والفنان ، أو بين الملتزم والمغامر ، وفى وسط هذا الصراع — الذى يشكل الخط الرئيسى فى الرؤية الشعرية فى القصيدة — انصهرت كل العناصر والمكونات الفرعية الأخرى مما أضفى على القصيدة لوناً محكماً

من الوحدة رغم مايبدو فيها لدى القراءة الأولى من تشوش وعدم ترابط بين أجزائها .

وفى إطار هذا الصراع الأساسى طرح الشاعر رؤيته الخاصة المتفردة لمجموعة من القضايا والهموم الفكرية والاجتماعية والفنية والحضارية التى تشغل بال المثقف العربى مما أكسب هذا الصراع ملامح وأبعادا ومستويات بالغة الغنى والتنوع، وهو يطرح كل هذه الهموم والقضايا طرحاً شعريا متفرداً ، بعد أن يتمثلها تمثلا شعريا خاصاً . ومن القضايا التى تشكل منها نسيج الرؤية الشعرية فى هذه القصيدة قضية تمزق المثقف العربى بين انتمائه إلى واقعه القومى بكل ماقد يشوب هذا الواقع من مظاهر الركود والجمود وبين نزعته إلى الانطلاق مع تيار الحضارة الحديثة الجارف بكل مايكتنف هذا الانطلاق من مخاطر الانحراف غير الواعى والتميع وفقدان الجذور التى تربطه بتراثه وبواقعه . وقضية حلم الوحدة العربية المنشود وما يعترض طريق هذا الحلم من عقبات ، وحتمية زوال هذه العقبات وتحقق الحلم الكبير . وقضية الإبداع الشعرى واتكائه على دعامتين أساسيتين هما الموهبة والجهد المبذول . هذا بالإضافة إلى قضية القصيدة الأساسية وهى تمزق الشاعر بين انطلاق الفنان والتزام المفكر والملتزم بأعباء اجتماعية ثقيلة ، وقد استطاع الشاعر أن يصهر كل هذه القضايا الجامدة الباردة فى وهج رؤيته الشعرية ، وأن يحولها إلى نبض شعرى متدفق بالحرارة والحيوية .

وتتميز رؤية الشاعر فى هذه القصيدة - وفى معظم شعره - بلون من العرامة والاحتدام والعنف الذى قد يدفعه أحيانا إلى استخدام كلمات وتعابير خشنة قاسية الوقع، مثل تصويره لإضاعة عمره بين جدران الصومعة بمضاجعة المومياء ، وتصويره لطلاب العلم المترهبين بأنهم « طغمة النساك ، واللحم المقدد فى خلايا الصومعة » ، ومثل تصويره لربيب التفرقة المستفيد من واقع تجزئة العالم العربى وتمزيقه فى هذه الصورة المنفردة « فى صدره ثديان ماثبتا لمرضعة ولا للعانس المسترجلة » ، ومثل تعبيره عن ازدرائه لهذا العميل واستهانته بشأنه بأنه وكله لريح

الرمل ، تعجنه بوحلة شارع أو مزبلة » . وغير ذلك من التعابير والألفاظ الخشنة العنيفة التى تعكس مدى عرامة الرؤية الشعرية وحدتها واضطرامها .

وكان طبيعياً أن تعدد الأدوات والتكنيكات الشعرية بمقدار تعدد أبعاد الرؤية الشعرية ومستوياتها .

وأول مايلفت النظر فى بناء هذه القصيدة هو النزعة الدرامية الواضحة فيها، ولا تتمثل هذه النزعة فى مجرد تقسيم القصيدة إلى مقاطع متعددة وتمييز هذه المقاطع بعناوين مستقلة أو بأرقام ، وإنما تتمثل هذه النزعة فى مظهرين أساسيين من مظاهر البناء الدرامى هما تعدد الأصوات ، ثم الصراع بين هذه الأصوات ، وقد رأينا كيف شطر الشاعر ذاته إلى شطرين متنازعين متنافرين هما المفكر والفنان ، أو الناسك والمغامر ، وكيف جعل القصيدة كلها صراعا بين هذين الشطرين بكل ما اكتسباه على امتداد الصراع من ملامح فكرية وفنية وحضارية متنوعة ، وإلى جانب هذين الصوتين اللذين يمثلان البطلين الأساسيين فى هذا الصراع الدرامى دعم الشاعر الصراع بمجموعة من الأصوات الثانوية أو الأطراف الثانوية ، مثل صوت الأب أو الأم ، وصوت الصاحبة الصامت ، وصوت ربيب التجزئة الطاووس ، وكل هذه أصوات أضفت على الصراع غنى وتنوعا وعمقا ، ولم يكتف الشاعر بمجرد الحوار الفنى والنفسى بين هذه الأطراف المتعددة وإنما كان فى بعض المقاطع يستعير شكل الحوار المسرحى ، كما فعل فى المقطع الثالث « الناى » فى الحوار بين صوت أحد الأبوين وبين الصاحبة المنتظرة ، وإن كنا لم نسمع من الحوار سوى الصوت الأول ، وكما فعل أيضاً فى المقطع الخامس « الناسك » فى الحوار بين صوت « الناسك » وصوت « المغامر » المجنون » .

وقد حقق الشاعر لهذا الصراع الدرامى لونا من النمو والتصاعد حيث كان يدفع عبر كل مقطع إلى حلبة الصراع بعنصر جديد يدعم به موقف أحد الطرفين المتصارعين ؛ فهو بعد أن يقدم طرفى الصراع فى المقطعين الأولين ـ وهما الملتزم

والمغامر - يدفع فى المقطع الثالث بعنصر يدعم به موقف الطرف الأول والمتزم، وهذا العنصر هو الأسرة المنتظرة والالتزامات الاجتماعية والأخلاقية التى تنتظره الأمر الذى كاد يميل بكفة الصراع لصالح هذا الطرف الأول ولكن الشاعر لايلبث أن يدفع فى المقطع الرابع بعنصر جديد آخر يدعم موقف الطرف الثانى ويعيد لميزان الصراع اعتداله ، وهذا العنصر هو إغراء الفن المتمثل فى جاذبية العبارة الشعرية - البدوية السمراء - وإغرائها الساحر مما كاد يميل بالميزان - أو لعله مال بالفعل - ناحية الطرف الأول ، ولذلك نرى الشاعر يدفع فى المقطع الخامس بعنصر جديد لصالح الطرف الأول وهو الناسك ، وإن كان هذا العنصر لم يستطع أن يعيد إلى الميزان اعتداله حتى كدنا نتصور أن الصراع حسم لصالح الطرف الثانى « المغامر والفنان والمنطلق » ولكن المقطع السادس الختامى يعيد الصراع من جديد إلى ذروة احتدامه بعد أن استجمعت العناصر التى تدعم موقف الطرف الأول كل قواها لتعيد للصراع حدته وعرامته ، ولتنتهى القصيدة والصراع لم ينته ، فما كان لمثل هذا الصراع المتعدد الأبعاد والأعماق أن ينتهى بمثل هذا اليسر .

وإذا كان هذا البناء الدرامى المركب هو الإطار الفنى العام لهذه القصيدة فإنه فى داخل هذا الإطار تتفاعل مجموعة من الأدوات الشعرية التى يستخدمها الشاعر لتجسيد رؤيته الشعرية بأبعادها المختلفة . وفى مقدمة هذه الأدوات تأتى الصور والرموز .

وقد استخدم الشاعر ثلاثة رموز أساسية قام عليها هيكل القصيدة وهى «الناى» و«الريح» و «الصومعة» وقد حاولنا فى قراءة القصيدة استشفاف الدلالات والإيحاءات الرمزية لهذه الرموز . وإلى جانب هذه الرموز الأساسية وظف الشاعر مجموعة من الرموز والصور الفرعية التى دعمت هذه الرموز الأساسية وتفاعلت معها مثل « الباب » و « البدوية السمراء » و «العجين البكر » و « الخمر العجيب » و « الطاووس » و « الناسك » . . الخ ، بالإضافة إلى تلك الصور الشعرية البارعة التى لم يخل منها بيت واحد من أبيات القصيدة .

ونلاحظ ولع الشاعر الشديد باستخدام رموز البكارة والخصب وصورهما وألفاظهما ، وكثيرا ما تحمل هذه الرموز والصور بعض الملامح والإيحاءات الجنسية الموظفة توظيفا فنيا راقيا ، وهو يوظف هذه الرموز والصور المستمدة من عالم الخصب والبكارة للتعبير عن الأبعاد الإيجابية والسلبية فى رؤيته على السواء .

فعلى المستوى الإيجابى نجد العبارة « تخصب مرة أخرى » ونجدها « بدوية سمراء » ودربه إليها « واحات العجين البكر » وأنها « تعصى وليس يروضها غير الذى يتقمص الجمل الصبور » ونرى مع الشاعر « فى وجهها عبق الغريزة حين تصمت عن سؤال » وهى حين تنهض « تلم غرور نهديها وتنفض عن جدائلها حكايات الرمال » . . . كما نجد الأرض العربية فى حلمه الرائع تعود فى موسم الربح الغضوب « بكرا لأول مرة تشهى بحضن الشمس » ليل الرعد يوجعها وتستمرى بروقه » والبيت العربى الواحد المأمول « يزهو بغابات من المدن الصبايا » . . وعلى هذا النحو البارع يوظف الشاعر رموز الخصب وصوره المتعدد للتعبير عن هذه الجوانب المتفجرة بالحيوية من رؤيته ، وهكذا يوظف حتى إيحاءات الجنس توظيفا فنيا ساميا للإيحاء بأكثر أبعاد رؤيته نبلا وروحانية وسموا .

أما على المستوى السلبى فإن الشاعر يوظف بعض رموز الخصب وصوره توظيفا عكسيا للإيحاء ببعض أبعاد رؤيته السلبية فيتحول الخصب إلى عقم ، والبكارة إلى عنوسة ؛ فهو يصور إحساسه بضياع عمره بين جدران صومعة كيمبروج بأنه لون من « الزنى » و « مضاجعة المومياء » ، وهو يستغل أيضا نفس رمـــوز الخصب وصوره استغلالا عكسيا فى تصويره المنفر لربيب التفرقة العميل « فى صورة ثديان مانبتا لمرضعة ولا للعانس المسترجلة » فهما ثديان شاذان منفران عقيمان ، رغم أن هذا العميل « يحصد منهما ذهبا وعاج » .

وبعد . . فهذه قراءة لواحدة من القصائد التى تمثل علامة من العلامات المضيئة على مسار الحركة الشعرية الحديثة ، أو على وجه التحديد هذه واحدة من قراءات هذه القصيدة ، فمثل هذه القصيدة الغنية تحتمل أكثر من قراءة وتجن أكثر من عطاء ، وكل ما آمله أن تنجح هذه القراءة فى أن تفتح بابا للقارىء على عالم خليل حاوى الشعرى الرحيب . . والمعى .

مرثية لكامل عبد الغفار

أحمد عبد المعطى حجازى *

١ - القصيدة :

لم كنت جميلا ؟!

لم أغويتنى ؟!

لم ألبستنى بردة الحلم فى صغرى ، ووصفت لى المستحيلا ؟ !

لم أحببتنى ؟

ثم صالحت بينى وبين سواك .. وودعتنى

واحترفت الرحيلا ؟!

أنت وحدك من ينقذ الحلم لو زرتنى

آه .. لو زرتنى ، وجلست قليلا

ثم عاودت هذا الرحيلا

منشدا بدلا أن تقولا

* * *

عدت من رحلتى وقد انصرم الصيف ، أوكاد . أدخل باريس وحدى ، بلا صاحب أو دليل

عدت .. تدخل سيارة بى من جانب النهر ، تحت الغصون التى تحمل الآن

(*) من ديوان « كائنات مملكة الليـــل » . نشر دار الآداب ، بيروت ١٩٧٨ .

آخر أوراقها ، والتي تتوالى على ، وتدرجنى فى خطوط من الظل والشمس ، تزحف بالعرض ، صاعدة جسد المعدن المتدفق بى ، ثم ترتد للخلف ، صاعدة بعدها غيرها ، متدافعة ، كالمياه التى غمرت جسدا طافيا ، أو كأشرطة المومياء . وعبر الزجاج الصقيل يلمع السين كالنصل تحتى ، ويمضى . كأنى أخيرا أعود إلى مستقرى ، ويمتص إيقاعه المتلاحق ظلى النحيل .

وغدا سوف تضرب نافذتى طيلة الليل أجنحة المطر المتوحش ، ناعقة فوق رأسى ، وتستأنف الريح مابدأت من عويل !

٢ - القراءة :

أول مايطالع القارىء من هذه القصيدة عنوانها « مرثية إلى كامل عبدالغفار » وهو عنوان تقليدى لقصيدة رثاء غير تقليدية ، ولكن هذا العنوان على تقليديته يؤدى فى القصيدة وظيفة تعبيرية بالغة الأهمية تتجاوز مجرد كونه عنوانا يلخص المعنى العام للقصيدة ، فهو الذى يتجه بكل إيحاءات القصيدة ودلالاتها صوب « الرثاء » ، وكان يمكن للقارىء لولا هـــذا العنوان أن يتجه بهذه الإيحاءات والدلالات - أو تتجه به - أية وجهة أخرى غير الرثاء ، كالعتاب مثلا أو سواه من المعانى والأحاسيس التى تبدو - بدون هذا العنوان - أكثر بروزا من صور القصيدة وعباراتها .

ومن خلال هذه الوظيفة الفنية الأساسية يؤدى العنوان وظيفة أخرى هى ربطه بين قسمى القصيدة اللذين يبدوان بدونه متباعدين ، ولكن قراءة القصيدة على أنها قصيدة رثاء يزيل مابين القسمين من فجوة ويربط بينهما برباط فنى وثيق كما سيتضح من القراءة .

فإذا تركنا العنوان إلى القسم الأول من القصيدة وجدناه يبدأ بمجموعة من صور الاستفهام العتابية التى تبدأ فى البيتين الأول والثاني قصيرة لاتتجاوز مدى

الواحدة منها جملة واحدة قصيرة تستغرق التفعيلتين اللتين يتألف منهما المدى العروضى لكل من البيتين .

ومع البيت الثالث تبدأ الصور الاستفهامية تطول ، حيث تتكون الصورة الاستفهامية الممتدة على مساحة البيت الثالث من جملتين طويلتين متقاطعتين تستغرقان المدى العروضى للبيت المؤلف من ثمانى تفعيلات . ثم تأتى الصورة الاستفهامية الرابعة والأخيرة فى المجموعة مكونة من أربع جمل متعاطفة ممتدة على مساحة ثلاثة أبيات مداها العروضى عشر تفعيلات . فالصور الاستفهامية هنا تشبه فى تدرجها الشجرة : ساق واحد تتفرع منه مجموعة أكبر من الفروع والأغصان الكبيرة التى تتفرع منها مجموعة أكبر من الفروع الصغيرة ، ولكن الساق فى النهاية هو الأصل الذى تستمد منه كل هذه التفريعات وجودها ، وكذلك هنا تعتبر الجملتان القصيرتان فى البيتين الأول والثانى من القصيدة النغمة الأساسية فى هذه المجموعة من الصور الاستفهامية وبقية الجمل تنويعات عليهما وتفريعات تعبيرية منهما .

« لم كنت جميلا ؟! » ، « لم أغويتنى ؟! » هاتان هما الصيغتان اللتان تفرعت منهما بقية الصيغ والعبارات الاستفهامية التى تكون الشطر الأعظم من جزء القصيدة الأول ، ومع قصر الصيغتين فقد كونت كل منهما بيتا مستقلا . وقد يبدو غريبا للوهلة الأولى أن يكون الجمال مبعثا لعتاب أو مساءلة ، فهو — فضلا عن كونه قيمة عليا تحسب لصاحبها لا عليه — أمر لا دخل للإنسان فى اكتسابه ليعاتب عليه ويساءل ، ولكن الشاعر لا يترك القارىء لحيرته طويلا حيث لا تلبث التفريعات التالية أن تفصل هذا الإيحاء الغامض الغريب فى « لم كنت جميلا ؟ » .. فهذا الجمال — حين تعود إليه مرة أخرى فى ضوء التفريعات والتنويعات التالية — ليس هو أولا الجمال المادى الحسى الذى لا يد للإنسان فى اكتسابه ، وإنما هو جمال إرادى مكتسب ، إنه جمال الروح والفكر والوجدان ، كما أن هذا الجمال كان عاملا من عوامل إغواء الشاعر وإغرائه بعشق الحلم والمستحيل ، ومن ثم

يصبح مفهوماً أن يجعله الشاعر محوراً من محاور عتاب للمرثى ، بل أن يجعله المحور الأساسى لهذا العتاب .

ولـكن هذا العتاب ذاته هو فى نفس الوقت رثاء لذلك الجمال الغريب الراحل بلاعودة الذى أغراه بالحلم وعشق المستحيل ، وهكذا لايبى العنوان يلقى بظلاله الثقيلة على كل الصور والعبارات والإيحاءات والمعانى ويوجه دلالاتها فيغدو العتاب رثاء وتفجعا ، ويصبح الرحيل رحيلا بلا عودة ، والوداع وداعا أبديا بلاأمل فى لقاء . وفى مثل هذا السياق تبدو هذه الأمنية الحارة التى يتمناها الشاعر - بأن يزوره المرثى لينقذ له الحلم الذى لايستطيع إنقاذه سواه - غريبـــة على السياق الشعورى للوهلة الأولى ، ولـكن أليست مثل هذه الأمنية صورة من صور ذلك الحلم الذى أغراه الراحل به ، وضربا من ضروب المستحيل الذى جعله يعشقه ؟! أو لم ينظر الشاعر إلى الموت منذ قليل على أنه صورة من صور الرحيل الإرادى من محترف للرحيل ؟! ثم إن هـذه الأمنية بدورها تكتسب دلالات جديدة وتشع بإيحاءات جديدة حين نتأملها فى إطار عنوان القصيدة الحـــزين . وهكذا تتشابك الدلالات والإيحاءات وتتفاعل وتتوالد ، ومن خلال تفاعلها ينمو عطاء القصيدة ويتكاثر .

وعلى الرغم من أن محور هذا القسم الأول من القصيدة هو شخصية المرثى فإننا نجده يتدفق بالحركة والحيوية والحياة ، مما يشى بشدة حضور هذه الشخصية فى وجدان الشاعر وسيطرتها عليه ، ولذلك فهى تمارس حياة عريضة وهادرة تضفى على هذا القسم كله حيوية متدفقة ، حيث تكثر فيه الأفعال التى تشيع فيـه حركة نابضة بالحياة . ونلاحظ أن الأفعال كلها مسندة إلى المرثى الراحل المعبر عنـه بضمير المخاطب على حين يقع ضمير المتكلم المعبر عن الشاعر فى الجمل التى ورد فيها مفعولا مباشرا أو غير مباشر ، أى أن المرثى هو العنصر الايجابى فى هـذه الحركة الحية التى يموج بها هذا القسم من القصيدة ، بينما يمثل الشاعر العنصر السلبى فيها ، فالمرثى هو الذى « أغوى » الشاعر بجمالة الروحى الغريب ، وهو الذى

« ألبسه » بردة الحلم ، وهو الذى « وصف » له المستحيل ، وهو الذى « أحبه » وهو الذى « صالح » بينه وبين سواه ، وهو الذى « ودعه»و «احترف» الرحيلا» وهو وحده الذى يستطيع أن « ينقذ » الحلم لو « زاره » ... ولنلاحظ أن الفعل « زار » المكرر هو الوحيد بين أفعال المقطع كلها الذى جاء فى صيغة التمنى هو والفعلان المعطوفان عليه مما يوحى بوعى الشاعر الفادح باستحالة تحقق هـذه الأمنية رغم ماتتمتع به شخصية المرثى من حضور حار على امتداد المقطع كله .

ولنلاحظ مرة أخرى أن الشاعر جعل رحيل المرثى - الذى هو الصورة الرمزية للموت - رحيلا إراديا ، حيث عبر عنه بعبارة « واحترفت الرحيلا » وكأنه رحل بمحض إرادته . وهكذا قال لنا الشاعر - دون أن يقول - إن الميت حى ملء وجدانه ، وإن موته ليس سوى رحلة من تلك الرحلات التى تعودها واحترفها . وإن كنا لانخطىء رغم ذلك أن نلمس خيطا خفيا من الإحساس بالفقد واللوعة يتسلل عبر مهرجان الأفعال المتدفقة بالحركة والحيوية ، ويبلغ هذا الإحساس ذروة لوعته فى تلك الأمنية الوالهة المستحيلة «آه لو زرتنى وجلست قليلا » .

* * *

فإذا ما انتقلنا إلى القسم الثانى الذى محوره الشاعر ذاته، والذى لا يرد فيه أى ذكر للمرثى وجدنا تلك الحركة الحارة الدافقة التى كان يموج بها القسم الأول تتجمد أو تكاد ، ووجدنا الموت يلقى بظلاله الباردة على كل شىء ، كل ما فى هذا القسم يفصح موتا : رحلة الشاعر تنتهى - حيث يعود منها ، والانتهاء صورة من صور الموت-،والصيف ينصرم،والغصون تحمل آخر أوزاتها ،وظلال هذه الغصون المتساقطة على الشاعر تدرجه فى خطوط من الظل والشمس-صورة تستدعى صورة الإدراج فى الأكفان - وهذه الخطوط فى تتابعها وتداخلها تشبه المياه التى غمرت جسدا طافيا - صورة الغريق صورة أخرى من صور الموت - أو أشرطة المومياء - صورة ثالثة أو رابعة - ويحس الشاعر كأنه يعود أخيرا إلى مستقره - صورة

المستقر الأخير وارتباطها الشعورى بالموت - وحتى ظل الشاعر النحيل يموت ويمتصه الإيقاع المتلاحق لنهر السين الذى يلمع كالنصل تحته .

هكذا يرشح الموت من كل صور ذلك المشهد الكئيب ولاينسى الشاعر فى الختام أن يضع هـذا المشهد فى إطاره الجنائزى النادب ، فأجنحة المطر المتوحش سوف « تنعق » فـوق رأسه ، وتستأنف الريح ما بدأته من « عويل » .

وهكذا استطاع الشاعر أن يقول لنـا دون أن يقول - وربما دون أن يعى - بأن المرثى حى حاضر فى وجدانه ، وأنه هو الذى مات ... فرحيل المرثى ملأ حياته موتا وتبدو لنا براعة المفارقة وعمقها فى أن المقطع الذى محوره المرثى - الميت - يفيض بالحياة والحركة ، والمرثى هو العنصر الإيجابى فى هذه الحركة ، بينما المقطع الثانى الذى محوره الشاعر - الحى - يخيم عليه السكون والموت ، وحتى مافى المقطع من حركة خافتة يبدو الشاعر هو العنصر السلبى فيها فهى تقع عليه لا منه ؛ فالسيارة فى عودته هى التى تدخل به من جانب السين ، والغصون هى التى تتوالى عليـــه وتدرجه فى خطوط من الظل والشمس وتصمد جسد المعدن - السيارة - المتدفق به ، وإيقاع السين هو الذى يمتص ظله النحيل ، وأجنحة المطر المتوحش هى التى تضرب نافذته وتنعق فوق رأسه . . . أما هو فـكم هو ساكن جامد ، خاصة حين نلحظ أن المرثى - فى موته - كان كيانا متدفقا بالحركة والحيوية .

٣ - إضاءات نقدية :

هذه القصيدة كما سبق القول قصيدة رثاء غير تقليدية ؛ فهى أولا لا يرد فيها أى ذكر مباشر للموت ، وكان من الممكن - لولا عنوانها - أن نقرأها دون أن ندرك أنها مرثية . وهى تبعا لذلك تخلو من كل مايثقل قصائد الرثاء التقليدية من مبالغات شعورية ممجوجة فى إظهار التفجع والحسرة ، وغلو فى تمجيد المرثى .

وتعظيمه . ولكن القصيدة مع خلوها من كل ذلك استطاعت أن تصور شدة حضور المرثى — رغم غيابه المادى — فى وجدان الشاعر وفكره ، وماخلفه رحيله المادى من فراغ وركود وموات فى حياته .

وقد اعتمد الشاعر كما رأينا فى تصوير هـــذا الإحساس المزدوج على تلك المفارقة التصويرية البارعة التى لمسناها من خلال القراءة . وهذه المفارقة لاتعتمد فحسب على وسائل التعبير المباشرة التى أبرزتها القراءة فى تصوير معانى الحياة والحضور التى تشع من شخصية المرثى رغم موته ، ومعانى الموت والركود التى ترين على حياة الشاعر بعد رحيل صديقه ، وإنما تعتمد بالإضافة إلى هذا على مجموعة من الوسائل الفنية البارعة .

فالقصيدة كما رأينا تتألف من قسمين مستقلين ، أولهما — الذى محوره حياة المرثى — يتدفق بالحركة والحيوية ، والثانى — الذى محوره شخصية الشاعر وحياته — تخيم عليه ظلال الركود والموت . وقد تجسد التقابل بين هذين القسمين — بالإضافة إلى وسائل التعبير المباشرة السابقة — فى مجموعة من الوسائل الفنية فى مقدمتها الموسيقى ، ونسبة تردد الأفعال فى كلا القسمين ، واختلاف إيقاع الحركة بينهما .

فالإيقاع الموسيقى فى القسم الأول سريع متدفق ، ولايتجاوز المدى العروضى لأطول أبياته ثمانى تفعيلات ، والكثير من الأبيات فيه لايتجاوز طوله التفعيلتين . أما القسم الثانى فيبطىء فيه الإيقاع ويتمطى حتى يبلغ طول أحد أبياته — وهو البيت الثانى — سبعا وأربعين تفعيلة ، أى مايتجاوز المدى العروضى لأبيات القسم الأول كله الذى لايزيد مجموع تفعيلاته عن سبع وثلاثين تفعيلة . ولا يقتصر تفاوت الإيقاع الموسيقى بين القسمين على اختلاف أطوال الأوزان بين القسمين ومايترتب عليه من سرعة الإيقاع فى القسم الأول وبطئه فى الثانى ، وإنما يتجاوز ذلك إلى نظام التقفية فى القسمين ؛ فالقافية فى القسم الأول تتمتع بلون من التنوع الذى يضفى على الإيقاع حيوية وجدة حيث استخدم الشاعر قافيتين متجاوبتين على امتداد أبيات القسم الأول ، أما القسم الثانى فقد بناه الشاعر على قافية واحدة

مما ساعد على إبراز الركود والبطء فى إيقاعه وبهذه الوسيلة الخفية استطاع الشاعر أن يعمق المفارقة بين الحياة والحضور والحيوية التى يتمتع بها المرثى رغم غيابه ، والموات والركود الذى يخيم على حياته بعد رحيل صديقه .

أما نسبة تردد الأفعال فى القسمين فنحن نعرف أن ارتفاع نسبة تردد الأفعال فى مقطع مايشيع الحركة والحيوية فى المقطع ، وانخفاض هذه النسبة فى مقطع آخر يضفى على المقطع لونا من السكون والجمود . ونحن نجد أن نسبة تردد الأفعال فى القسم الأول أعلى منها فى القسم الثانى بشكل ملموس ؛ فالقسم الأول يتكون عروضيا من سبع وثلاثين تفعيلة،وقد اشتمل القسم على ثلاثة عشر فعلا، أى أن نسبة تردد الأفعال فيه $\frac{١٣}{٣٧}$ بمعنى أن متوسط تردد الفعل أقل من ثلاث تفعيلات أما المقطع الثانى فمداه العروضى تسعون تفعيلة،وقد اشتمل على ثمانية عشر فعلا ، أى أن نسبة تردد الأفعال $\frac{١٨}{٩٠}$ بمعنى أن كل خمس تفعيلات فى هذا القسم تحتوى على فعل واحد فى المتوسط . فثمة فارق واضح فى نسبة تردد الأفعال بين المقطعين كثرة وقلة مما ساعد على إبراز الحركة والحيوية فى القسم الأول الذى يدور حول شخصية المرثى ، والجمود والثبات فى القسم الثانى الذى يدور حول شخصية الشاعر .

وأخيرا فإننا نجد حركة الفعل فى القسم الأول سريعة لاهثة متدفقة حيث تكتظ الجملة القصيرة بحركة عريضة «لم كنت جميلا ؟» «لم أغويتنى؟» «لم أحببتنى؟» «وودعتنى» ... الخ .

أما فى القسم الثانى فإن الحركة تبطىء وتتمطى حتى تقف على مشارف الجمود، فالحركة الواحدة البسيطة يستغرق الشاعر فى تتبع تفاصيلها وجزئياتها بحيث تتوالى هذه التفاصيل شديدة البطء ، وكأنها واقفة لاتتحرك ؛ فمثلا فى تصويره لحركة تتابع ظلال الغصون على السيارة المتحركة يبدو وكأنه يسجلها بالتصوير

البطيء ويستغرق فى رصد تفاصيلها وجزئياتها حتى يستغرق من المدى المفروض للبيت الثانى مساحة اثنتين وثلاثين تفعيلة أى مايقرب من كم القسم الأول كله ... وتتوالى تفاصيل هذه الحركة الشديدة البطء على النحو التالى :

« والتى تتوالى على ، وتدرجنى فى خطوط من الظــــل والشمس ، تزحف بالعرض ، صاعدة جسد المعدن المتدفق بى ، ثم ترتد للخلف ، صاعدة بعدها غـــيرها ، متدافعة كالمياه التى غمرت جسدا طافيا ، أو كأشرطة المومياء » .

هـكذا يستطيع الشاعر الحقيقى بوسائله الفنية الشعرية الخالصة البعيدة عن المباشرة والضجيج المفتعل أن يعبر عن أصدق مشاعره وأعمقها ، وأن يعبر عن إحساس عميق بالفقد دون أن يشير إشارة مباشرة واحدة إلى الفقد ، وأن يكتب قصيدة رثاء فاجعة ليس فيها كلمة رثاء واحدة مباشرة سوى عنوانها .

اعترافات العمر الخائب

فاروق شوشه *

١ - القصيدة :

عندما يجتاحنا الحزن الرمادى ، ونقعى فى زوايا القلب مكسورين ، نجتر الحكايات القديمة .

الأسى الفارغ يستيقظ من بين الدهاليز ،ويصحو وتر الشجو ، الكتابات التى جفت على الأوراق كانت ذات يوم صوتنا العالى ، لفح الشوق ، والرؤيا الحميمة .

خرجت منها وجوه لفعتها دورة الأيام ، شاخت فى كوى النسيان ، تحكى وجه بومة .

فى الجدار الأسود الشاخص نرتد ، وفى قاع العيون الجوف نهوى ، نكتوى من لذعة الذكرى ، ومن وحدتنا فى ليلنا العارى ، ومن هول انسحاق القلب من طعم الهزيمة .

* * *

ها أنا فى دورة الإعصار أرتد عنيفا

خائب المسعى أسيفا

وانهار العمر من حولى خطى مهدورة الأنفاس ، فقاعات لغو زائف ، صارت على الوجه أخاديد ، وفى القلب حروفا

(*) من ديوان « فى انتظار ما لا يجىء » نشر مكتبة مدبولى - القاهرة .

سكنت هتك الشمطاء يانفس ، عرفت الأمر، جربت الذى كان ، تخطيت
الزوايا والصفوفا .

والمصلين - وراء الهيكل البالى - وقوفا

ها أوان الفصل ، بوحى ، اعترفى ، لاتدعى بعد عزوفا

واهتكى عنك ستار الرغبة الحبلى ، قناع الأسف الكاذب ، ذاك المضحك
المبكى ،ماعاد يفيد الصمت ، كوشفت ، وأترعت من اليأس صفوفا
كم تطامنت ، وأسرعت الخطى عـــدوا ، وجازت حدود الوهم ،
شارفت على الأفق ظـــلالا قابعات ، وطيوفا .

كم تبدلت قناعا ، وتلبست خداعا ، وتواريت وراء الأمل الخلب سيفا
ورغيفا

وصحونا حين طار العمر نقتات الحصاد المر ، نهتز لمرأى الغد إذ يفجؤنا
عارين ، ننهار جراحا ونزيفا

* * *

دائما أنت؟ تجيئين سرابا خادعا ،وجهاهلاميا ،رذاذاينضح الوجهولا يروى
صدى القلب ، سحابا يسقط الظل ويمضى ، تاركا فى وقدة الصحراء
أنفاسا شحيحات عليلة

دائما أنت ! أكاذيبى التى أعشق فيها الموت ، طعم الغدر ، تفضى بى إلى
ساعة صفو مستحيلة

آه ! لولاك لما امتد بنا الليل الخئون الوجه ، ما اجتزنا - وراء الوهم -
ساحات المراءاة الذليلة

آه ! لولاك لما كان انحنى الجذع ، ولا هانت على السكة أعناق الرجال الشم،
وارتاحت لقى من غير حيلة .

وتعودين ، فماذا بعد فى الأيدى سوى أعمارنا الفاغرة الأفواه جوعا وظما
وطريق جمدت فيها خطانا ، انتصبت فيها خطايانا ، شخوصا مفزعات ،
وتماثيل استحالت ندما !

آه لو نرجع للصفو الذى كان ، لحلم كان فى أعماقنا غضا ، طفوليا ، برىء
السمت ، عذريا ، نقيا ... عندما ...

* * *

عندما أرجع بالتذكار ، أستدنى الذى فات ، أجيل الطرف ، ألقاك غريرا ،
وضئيلا ، وقصيا

حافيا ، تستلهم الأرض ، طريحا ، نزق الأسمال ، خجلان ، حييا

وأرى حولك غلمان الحمى ، يستطلعون الغيب ، يستجلون فى عينيك سراً
غامض اللمعة ، مشحونا ، عتيا

يرحل العمر وئيدا ، تسقط الأعوام فى الهوة ، يلتف الصبايا حول ناى
الحب ، تغريهن بالترنيم ، منضورا فتيا

عاشقا ، طلق المحيا

يرحل العمر ، وتمضى سلة الأعوام لاتحمل شيا

يسقط السر ، يدوس الناس ، ينهال التراب الصلد ، يدنو القيد ، يهوى النأى
ملتاعا .. شجيا

من جديد ها أنا ألقاك فى عصف الذهول المر ، تجتاز الفجاج السود ،
مخبولا .. شقيا

وبعينيك سؤال أخرس الدمعة مازال عصيا

ما الذى سدد فى قلبك سكينا ؟ ! وفى عينيك حزنا أبديا ؟ !

٢ ـ القراءة :

لعل اللفظة المحورية فى عنوان القصيدة هى كلمة « الخائب » التى جعلها الشاعر وصفا للعمر فى العنوان ، فهذه اللفظة تمثل المحور الذى تدور حوله كل المكونات الأخرى للرؤية الشعرية فى القصيدة ، حيث يمثل الشعور بالخيبة والإحباط لحمة هذه الرؤية وسداها .

وفى المقطع الأول من مقاطع القصيدة الأربعة يضع الشاعر فى أيدينا أطراف مجموعة من الخيوط المتشابكة المعقدة التى سوف يمضى على امتداد القصيدة يؤلف بينها فى صبر ودأب ليشكل منها نسيج رؤيته الشعرية . وأول الخيوط التى يضع الشاعر بين أيدينا أطرافها هو « الخمود » السلبى العاجز الذى انتاب قواه الإيجابية الخلاقة ، وقد وضع الشاعر بين يدينا من أطراف هذا الخيط منذ البيت الأول الفعلين « نقمى » و « نجتر » اللذين يمثلان رد فعل الشاعر السلبى الخامد حيال مشاعر الحزن والأسى التى اجتاحته ، ويتكشف لنا مدى ما فى الفعلين من خمود وسلبية حين نقابلهما بالأفعال المتدفقة بالحيوية التى أسندها الشاعر إلى ملامح الحزن والأسى المجتاحة ، وهى الأفعال « يجتاح » و « يستيقظ » و « يصحو » التى أسندت بالترتيب إلى « الحزن » و « الأسى » و « وتر الشجو » فى البيتين الأول والثانى ، وقد استطاع الشاعر أن يولد مفارقة تصويرية ألمة تبرز خيط الخمود العاجز وذلك عن طريق مقابلته بين سلبية الفعلين اللذين يمثلان رد فعله حيال مشاعر الأسى المجتاح ، وبين مجموعة الأفعال الإيجابية العارمة التى تصور اجتياح هذا الأسى ، ويزيد من فداحة هذه المفارقة أن ملامح هذا الأسى الذى اجتاحه كل هذا الاجتياح دون أن يجد منه سوى رد الفعل السلبى الخامد المتمثل فى الإغماء والاجترار كانت ملامح باهتة شاحبة ؛ فالحزن المجتاح فى البيت الأول حزن « رمادى » والأسى المستيقظ النشط فى البيت الثانى أسى « فارغ » . ويمارس هذان الوصفان « الرمادى » و « الفارغ » تأثيرا إيحائيا فى اتجاه آخر يدعم خيط « الخمود » ويزيد من بروزه ، وهو اتجاه شحوب الأحاسيس وفقدانها لنضارتها ، فحتى الحزن الذى يجتاح الشاعر حزن « رمادى » لا لون له ، والأسى الحى الذى

يستيقظ داخل سراديب شعوره أسى « فارغ » ... من الحرارة ،أو من الصدق، أو من المعنى ، فالوصف يحتمل هذه التأويلات وأكثر منها .

وتبدأ الخيوط تنمو وتتشابك وتتفاعل وتتعقد ، ويتوالد من تفاعلها خيوط جديدة تأخذ مسارها في نسيج الرؤية المعقد الصعب ؛ فمن الفعل « نجتر » ينمو خيط جديد سيكون له شأن بارز في نسيج الرؤية الشعرية وهو خيط العودة إلى الماضي ، ففي مواجهة مشاعر الحزن المجتاح يلجأ الشاعر إلى العودة للماضي كملاذ من ضراوة هذه المشاعر ، ولكن هذه العودة تحمل في ذاتها بذور إخفاقها كل ، فهي تنبثق في وعي الشاعر كاون من « الاجترار » الحكايات القديمة ، أي أنه لجوء من إحباط إلى إحباط ؛ فالحاضر الخائب المحبط يلقي بظلاله الكابية الثقيلة على الماضي ، بل على عمر الشاعر كله ـ ولنتذكر أن الشاعر جعل « الخائب » في عنوان القصيدة نعتا للعمر ـ فإذا بكل مافي هـذا الماضي من نضارة وحيوية وعنفوان وقد شاخ وحال وخمد،فأصبح هذا الماضي « حكايات قديمة »وأصبحت العودة إليه «اجترارا» ،والكتابات التي كانت تفيض بالحرارة والحيوية والحضور حيث كانت « صـــــوت الشاعر العالي » و « لفح الشوق » و « الرؤيا الحميمة » ، انطفأت حرارتها ، و « جفت على الأوراق » و « خرجت منها وجـوه لفعتها دورة الأيام » و « شاخت في كوى النسيان ، تحكي وجه بومة » ، وستكون « الشيخوخة » بدورها خيطا جديدا يتفاعل مع بقية الخيوط وينميها وينمو معها .

ولنعد مرة أخرى إلى وصف « الفارغ » في البيت الثاني حيث يمتد من هذا الوصف خيط جديد من خيوط الرؤية الشعرية في القصيدة وهو خيط « الخواء » الذي سوف يتشكل على امتداد القصيدة في صور كثيرة تصادفنا صورة منهـا في البيت الأخير من هذا المقطع الأول ذاته في عبارة «وفي قاع العيون الجوف نهوى»، وهو هنا خواء مركب ، فالقاع ذاته خواء ، ووصف العيون بالجوف خواء آخر والصورة المؤلفة منهما صورة مركبة الخواء ، ونلاحظ أن هذا الخيط في البيت الأخير يلتحم بخيطين آخرين ؛ أولهما خيط « العودة » والارتداد الذي أمسكنا بطرفه في البيت الأول من خلال الفعل « نجتر » ، حيث يقرن الشاعر هنا بين

الارتداد إلى الماضى الذى جسده فى صورة جدار أسود شاخص والسقوط فى قاع العيون الجوف - أما الخيط الثانى الذى يقترن بخيط « الخواء » هنا فهو خيط « السقوط » الممتد من الفعل « نهوى » ، وسوف يكون هذا الخيط بدوره خيطاً أساسياً من خيوط النسيج الشعرى فى هذه القصيدة ، وسوف يتشكل على امتداد القصيدة فى صور متعددة حيث نرى أشياء كثيرة تسقط أو تهوى أو تنهار أو تنهال ...

هذه هى الخيوط الأساسية فى نسيج القصيدة الشعرى وهى خيوط كما رأينا على قدر واضح من التشابك والتعقيد ، وقد طرح الشاعر أطراف هذه الخيوط منذ المقطع الأول ومضى يؤلف بينها طوال القصيدة فى براعة واضحة ليشكل منها هذا النسيج الذى لحمته وسداه الإحساس بالإحباط والخيبة ، وواضح أن هذه الخيوط كلها تلائم طبيعة هذا النسيج .

ولنلاحظ أن الشاعر استخدم على امتداد المقطع ضمير جماعة المتكلمين ... فهل يريد أن يتستر وراء هذا الضمير فراراً من الاعتراف الحاسم بإحباطه الخاص الذى قد يشعر به استخدام ضمير المتكلم المفرد لو أنه استخدمه ؟! أم أنه يريد أن يحمل الخيبة والإحباط قدر الجيل كله ؟!! إن السياق يحتمل التأويلين ، ولا يوجد - فى هذا المقطع على الأقل - ما يرجح أحدهما على الآخر .

* * *

وفى بداية المقطع الثانى يبدو لنا كما لو كان خيط « العودة » قد انفصل من خيط « الخور » الذى كان ممتزجا به فى المقطع الأول عبر الفعل « نجتر » ، حيث نرى الارتداد فى البيت الأول من هذا المقطع الثانى وقد أخذ طابعا عارما عنيفا ! « ها أنا فى دورة الإعصار أرتد عنيفا » ، ولكننا لانلبث أن نكتشف أن هذا العنف عنف ظاهرى ، باطنه - بالنسبة للشاعر - السلبية والخور ، فالشاعر عنصر سلبى فى هذه الحركة العارمة التى مصدرها الإعصار الذى يرتد به فى دورانه على غير هواه ، وإن كنا لاندرى على وجه اليقين اتجاه هذا الارتداد وهل هو صورة

من صـــور العودة « إلى » الماضى ، أم أنه ارتداد « من » الماضى الذى عاد إليه الشاعر فى المقطع الأول ، على أية حال لايبدو التمييز هنا مهما ، فقد امتزج الماضى بالحاضر ، ووحد بينهما الشعور بالخيبة والإحباط .

ولكن هذه الحيوية الظاهرية التى كست خط «العودة» تمتد إلى بعض الخيوط الأخرى فى النسيج حيث نرى « السقوط » بدوره يأخذ طابعا أكثر عرامة وهو « الانهمار » ، والذى ينهمر هنا هو « العمر » . ويؤكد الشاعر هذا الطابع العارم لتساقط العمر من حوله حيث يجسد هذا التساقط فى صورة « الخطى المبهورة الأنفاس » . وتستمر الخيوط فى التلاحم والتشابك والتفاعل ، ومن استمرار تفاعلها وتشابكها تنمو خيوط جديدة تزيد من ثراء النسيج ، فخيط « العودة » أو الارتداد يمتزج بخيط « تساقط » العمر أو انهماره ، الذى يمتزج بدوره بخيط « الخواء » ، فانهمار العمر الذى تجسد فى « الخطى المبهورة الأنفاس » يساوى فى رؤية الشاعر « فقاعات • زائف » ويمتزج الخيطان من جديد بخيط «الشيخوخة» فهذه الخطى الفقاعات • صارت على الوجه أخاديد» . ولنلاحظ ما فى هذه الصور من مفارقات أليمة بين عرامة الفعل وسلبية حصيلته ، فالارتداد العنيف، وانهمار العمر ؛ والخطى المبهورة الأنفاس ، كل هـــذه الصور التى تفيض قوة وعرامة تعادل فى النهاية « فقاعات لغو زائف » و « أخاديد على الوجه » . ولنلاحظ قبل أن نترك هذا الجزء من المقطع الثانى بداية خيط جديد سيكون له شأن كبير على امتداد هذا المقطع وهو خيط « الزيف » الذى يطالعنا من الوصف « زائف » ، فهذا الخيط سوف يلتحم ببقية الخيوط التى تشكل ملامح الخيبة والإحباط من نسيج الرؤية الشعرية فى القصيدة ، ولنلاحظ أيضا أن الشاعر يستخدم هنا لأول مرة ضمير المفرد المتكلم عبر هذه الأبيات الثلاثة ، ولن يعود الشاعر أبداً إلى استخدام هذا الضمير إلا عبر بيت واحد فى بداية المقطع الثالث أيضاً .

ومع البيت الرابع من هـــذا المقطع يلجأ الشاعر من جديد إلى التستر وراء ضمير جديد هو ضمير المخاطبة المفردة ، والضمير يعود إلى نفس الشاعر التى

يواجهها فى موقف مكاشفة صريحة، وإن كان الشاعر حتى فى هذا الموقف ينكص عن الاعتراف الصريح ويطلب من نفسه أن تحمل هى عنه هذا العبء ، ونجد خيطى « الخود » و « الشيخوخة » يمتزجان من جديد فى هـذا البيت من خلال الفعل « سكن » - المسند إلى « هتك » - والوصف « الشمطاء » - الذى جعله الشاعر نعتاً للهمة - . ولكن على الرغم من هذا الخود الذى يبدأ به البيت فإننا نرى نبرة المواجهة تحتد تدريجيا حتى تبلغ حداً واضحا من العلو فى البيت التالى ، الأمر الذى يعكس وجود مقاومة خفية ضد الاعتراف بهذه الحقيقة الأليمة ، حقيقة الخيبة والإحباط . ونجد نبرة الأسلوب تتردد ما بين النغمة التقديرية الجازمة فى « سكنت هتك الشمطاء » يانفس » « عرفت الأمر » « جربت الذى كان » « تخطيت الزوايا والصفوفا » وهى كما نرى كلها جمل تتوالى وتتزاحم بدون نظام ظاهرى ولا ترابط ، وبين نغمة الأمر والنهى الحاسمة فى « بوحى » « اعترفى » « لاتدعى بعد عزوفا » « واشتكى عنك ستار الرغبة الحبلى » حيث تبلغ المواجهة ذروة حدتها وارتفاعها التأخذ بعد ذلك فى الهبوط التدريجى عبر مجموعة من الجمل الخبرية التقريرية الحزينة ، فالشاعر يدرك أنه وإن انسلخ عن نفسه وحاول أن يواجهها فإن الأمر لايعدو أن يكون حيلة يهرب بها من ثقل الاعتراف المباشر ، ولذلك فإننا نجده يلتحم بذاته من جديد فى البيت الأخير عن طريق استخدامه لضمير جماعة المتكلمين ليقرر فى أسى فاجع : « وصحونا حين طال العمر نقتات الحصاد المر ، نهتز لمرأى الغد إذ يفجؤنا عارين ، ننهار جراحاً ونزيفا » . وعلى امتداد موقف المراجهة الحزين بين الشاعر ونفسه نجد خيط « الزيف » والخداع يبرز ليمثل أوضح مكونات هذا الموقف ، ويتجسد فى مجموعة من الصور التى يواجه بها الشاعر ذاته ليتهمها بأنها كانت تعيش وهما زائفا كبيرا ، وتسفح أيامها على سراب حلم خادع حتى إذا شارفته لم تجد « إلا ظلالا قابعات وطيوفا » ، وقد ترددت الصور التى تجسد فيها خيط الزيف هنا بين النبرة الإنشائية الثائرة فى « اشتكى عنك ستار الرغبة الحبلى ، قناع الأسف الكاذب » والنبرة التقريرية

الجازمة ولكن في هـــدوء في « كم تبدلت قناعا » و « تلبست خداعا » و « تواريت وراء الأمل الخلب سيفا ورغيفا » وكلها صور تكشف هذا الزيف وتعريه .

ونلاحظ قبل أن نترك هذا المقطع أن طابع الحدة والعنف مازال يسم خيط « السقوط » الممتد من بداية المقطع إلى نهايته ، فإذا كان « الانهمار » في بداية المقطع هو الصورة العنيفة « للتساقط » فإن « الإنهيار » في نهايته هو الصورة العنيفة « للسقوط » .

* * * *

وفي المقطع الثالث يعود الشاعر إلى استخدام ضمير المخاطبة المفردة من جديد ، ولكن مرجع الضمير في هذا المقطع ليس هو نفس الشاعر التي كان يرجع إليها ضمير المخاطبة المفردة في المقطع السابق ، وإنما هو مرجع غامض خفي ، جهد الشاعر على امتداد المقطع في حجبه وإلقاء ظلال كثيفة من الغموض حوله ، ومن ثم فإن القارىء لا يستطيع أن يحدد على وجه اليقين من يخاطب الشاعر في هـــذا المقطع ... لعله يخاطب تلك الأمنية الخادعة التي أضاع ما أضاع من عمره سدى في سبيل تحقيقها والظفر بها ... والتي ظلت تطمعه وتمنيه وتخايله ليستفج المزيد من نضارة عمره ومن كل أثير لديه ، وهو يجسد مخايلتها له في مجموعة من الصور البارعة المتوالية المتزاحمة التي يمثل خيط « الزيف » المحور الأساسي فيها : « يحييني سرابا خادعا » ، « وجها هلاميا » ، « رذاذا ينضح الوجه ولا يروى صدى القلب » ، « سحابا يسقط الطل ويمضى تاركا في وقدة الصحراء أنفاسا شحيحات عليلة » .

إن إبهام مرجع الضمير على هذا النحو يجعله محتملا لعديد من التأويلات التي ترتد كلها في النهاية إلى ذلك الحلم الخادع الذي عاش الشاعر وجيله على أمل تحقيقه ولكنه إكتشف في النهاية أنه كان يجري وراء سراب ولعله من المفيد أن نقرأ

هذا المقطع فى ضوء عنوان الديوان « فى انتظار مالايجىء » وهو عنوان يلخص أهم أبعاد رؤية الشاعر فى الديوان كله ، ويلقى بظله على الكثير من القصائد، ومن بينها هذه القصيدة ، حيث أضاع الشاعر وجيله أنضر سنى حياتهم انتظارا لما لايجىء وترقبا لحلم لن يتحقق ، وحتى ماتحقق من هذا الحلم كان لونا من الخداع والمخاتلة ، كان « سرابا خادعا » و « رذاذا ينضح الوجه ولا يروى صدى القلب » .

ويعبر الشاعر عن إحساسه الأليم بفداحة الثمن الذى دفعه هو وجيله فى سبيل هذا الأمل الخلب ، هذه الأمنية الخادعة عبر مجموعة من الصور التى تفيض بالشجن الثقيل وتعد من أشجى ما فى القصيدة : « آه .. لولاك لما امتد بنا العمر الخئون الوجه ، ما اجتزنا وراء الوهم ساحات المراءاة الذليلة » « آه .. لولاك لما كان انحنى الجذع ، ولاهانت على السكة أعناق الرجال الشم ، وارتاحت لقى من غير حيلة » . وهذه الصور تلقى مزيدا من الغموض والإبهام على طبيعة من يتوجه إليه الشاعر بالخطاب فى هذا المقطع ، فأية غاية هذه دفعت الشاعر إلى اجتياز ساحات المراءاة الذليلة وراء الوهم ؟ وجعلت الجذوع الشامخة تنحنى ، وأعناق الرجال الشم تهون على السكة وتطرح لقى بلاحيلة ؟ ! وهذه كلها معان تلح على خاطر الشاعر بعنف ، وتدفعه إلى التعبير عنها بأكثر من صورة فى أكثر من قصيدة من قصائد الديوان .

ففى قصيدة « فى انتظار مالايجىء » يعبر الشاعر عن نفس المعانى :

هانحن أولاء لكثرة الذى أريق من وجوهنا

ولاعتيادنا على مذلة السؤال ، دونما ملال

صرنا نصدق الذى يقال - فالجميع صدقوه

وانكفأت على ظهورها الرجال

وفى قصيدة « حال من العشق » تتردد نفس المعانى بصور مختلفة :

تكفينا هذى الجرعة من بئر الأحزان

يكفى ماقدمنا من ماء الوجه ، وما أسلفنا من عطش الروح ، وما أذللنا من كبر الإنسان .

وفى قصيدة «بشرنا ثم تصوفنا» يعبر الشاعر عن نفس المعانى بصورة جديدة: «وغاض من عيوننا ومن جباهنا ماء الشرف» فهذه كلها صور تشى بإلحاح هذه المعانى على خاطر الشاعر بصورة تسترعى الانتباه .

وتلوح الأمنية المبهمة المخاتلة فى أفق رؤية الشاعر مرة أخرى فى بداية البيت الخامس ، ولاندرى على وجه اليقين إذا كانت هذه العودة صورة أخرى من صور مخايلتها للشاعر ، أم أنها عودة حقيقية ولكن بعد فوات الأوان ، بعد أن لم يبق فى الأيدى «سوى أحجارنا الفاغرة الأفواه جوعا وظما ، وطريق جمدت فيه خطانا «انتصبت فيه شخوصا مفزعات ، وتماثيل استحالت ندما» ،ولعل مما يرشح الفهم الثانى أن الشاعر استخدم هذه المرة صيغة لغوية مختلفة «تعودين» بعد أن كان يستخدم فى المرتين اللتين عبر فيهما عن مخايلتها صيغة «تجيئين» ، كما أنه غير — لأول وآخر مرة فى القصيدة — الروى عبر المقطع الواحد . ولكن أيا ماكان ماتعنيه هذه العودة بالنسبة للشاعر فإنها عودة لا يمكن أن تثير فى نفسه إلا مزيدا من الشعور بالإحباط والخيبة والأسى الفادح ، ومن ثم فإنه يتمنى الهرب من قسوة هـــذه المشاعر الباهظة إلى لون من احلم الطفولى الشفيف الصافى فى البيت الأخير ، ولأول وآخر مرة فى القصيدة نجد خيط العودة إلى الماضى لايكتسى ملامح الخيبة والإحباط ، ربما لأنها عودة متمناة (غير حقيقية) ، وربما لأنها عودة إلى صفو الطفولة المبكر قبل أن يفقد العمر براءته وصفاءه . ويستدرج صفاء هذا الحلم الشاعر إلى لون من البوح الثرثار ، المتمثل فى تتابع مجموعة من النعوت المترادفة للحلم ، والتى تدور كلها حول معنى البراءة الصفاء ؛ حيث تتوالى هذه الأوصاف للحلم : «غضا» ، «طفوليا» ، «بريء السمت» ، «عذريا» ، «نقيا» ، وكلها كما ترى أوصاف مترادفة لامعنى لتتابعها إلا استعذاب الشاعر للتطواف فى آفاق الصفاء التى يشعها هذا الحلم . وكأنما خشى الشاعر أن يستدرجه هـذا البوح الثرثار إلى

التصريح بما يكشف طبيعة هذه الأمنية التى جهد طوال المقطع فى إخفائها ، ولذا يبتر العبارة التى كادت تنزلق به إلى التصريح بما حرص على كتمانه ، بل يبتر معها المقطع كله عند كلمة « عندما . . . »

* * *

ويبدأ الشاعر المقطع الرابع والأخير بما يشبه أن يكون حيلة لغوية يحاول أن يوهمنا بها أنه لم يبتر السياق السابق،وإنما انتقل إلى سياق آخر ، حيث يبدأ المقطع بنفس الكلمةالتى بتر عندها السياق فى المقطع السابق وختم بها المقطع وهى كلمة « عندما » . . . وهو يحقق بهذه الحيلة لونا من الربط اللغوى الشكلى بين المقطعين بالإضافة إلى الرابط النفسى والشعورى الوثيق بينهما ؛ فتمنى الشاعر فى ختام المقطع السابق العودة إلى صفو الحلم الطفولى فى الماضى ، مدخل طبيعى إلى العودةالواعية إلى هذا الماضى ولون من امتدادخيط « العودة » الذى انتهى به المقطع السابق مع تغير فى طبيعة هذا الخيط من مستوى « الحلم » إلى مستوى « التذكر » الواعى .

ونرى الشاعر فى هذا المقطع يستخدم ضمير المفرد المخاطب حيث يجرد من ذاته شخصا آخر يواجهه ويسترجع من خلاله مراحل الماضى بنظرة موضوعية ومحايدة إلى حد كبير ، وكأن الشاعر قد انفصل عن ذاته تماما وجعلها موضوعا لتأمله المحايد ، فهو يسترجع المراحل المتعددة لماضى ذلك الشخص الآخر ، فيراه أولا فى مرحلة الصبا : « غريرا »و« ضئيلا » و « قصيا » و « حافيا » و« طريحا» و «نزق الأسمال» و « خجلان » و «حييا» . ولكن برغم صفات التهوين الكثيرة التى يضفيها الشاعر على ذلك الشخص الآخر فإن شيئا ماخفيا وعبقريا كان يلوح فى عينيه ويسترعى انتباه أخدانه « غلمان الحى » فيحاولون استجلاءه وكشفه .

ثم يتابعه فى مرحلة أخرى ـ مرحلة الشباب ـ بعد أن يرحل العمر وئيدا ، و « تسقط الأيام فى الهوة » دائما «السقوط» «والخواء» ، فكل الأشياء الجميلة تتساقط وتهوى فى الفراغ ، وإن بدا السقوط هنا أقل مأساوية وفداحة منه فى المقاطع السابقة . وفى هذه المرحلة تبدو مخايل النجابة والنبوغ التى كانت تلمع فى عينيه فى مرحلة الطفولة تتبلور وتنضج وتتجسد فى قيمتين رفيعتين : الفن والحب،

حيث يلتف الصبايا حوله يفتتهن بالترنم النضر الفتى المنبعث من ناى الحب . إنها ومضة الإشراق الوحيدة الحقيقية فى القصيدة ، ولكن هذه الومضة لاتدوم طويلا إذ لايلبث التذكار أن يتجاوزها إلى مرحلة أخرى ، حيث « يرحل العمر ـ بدون اتئاد هذه المرة ـ » و « تمضى سلة الأيام لاتحمل شيا » ـ الخواء والفراغ مرة أخرى ـ لنجتاز مرحلة الشباب النضير إلى مرحلة الرجولة الناضجة الواعية ، مرحلة الوعى الفادح بالإحباط والخيبة ، والإحساس بأن كل شىء كان جميلا ونضيرا يسقط وينهار ، ويبرز خيط « السقوط » هنا بشكل فادح ثقيل ، حيث تتردد فى بيت واحد ثلاثة أفعال تعلن سقوط وانهيار كل ماهو صلب وجميل فى مراحل حياته السابقة ؛ حيث « يسقط السر » ، سر العبقرية والنبوغ الذى كان يومض فى عينيه فى مرحلة الصبا ، و « ينهال التراب الصلد » ـ أترى هذا التراب هو المعادل للأرض الخصيبة التى كان الفتى الغرير يستلهمها فى مرحلة الصبا ؟ أترى انهيال هذا التراب الصلد رمزا لانهيار القيم الصلبة المتينة التى استلهمها من هذه الأرض ؟ وتضعضع الهمة الربعية التكوين التى ما كان الشاعر يظنها تلين ـ كما عبر فى قصيدة أخرى ـ ولكنها لانت ؟ أو سكنت وأصبحت شمطاء كما عبر فى هذه القصيدة ؟! وأخيرا « يهوى الناى » . . حتى الفن بدوره يسقط ، فماذا بقى للفتى المسكين ؟ وأى إحساس فادح بالإحباط يهظ كيانه ؟ وهل غريب بعد ذلك أن نراه فى المرحلة الأخيرة « فى عصف الذهول المر ، يجتاز الفجاج السود مخبولا شقيا ، وبعينيه ذلك السؤال الأخرس الذى حاول الشاعر على امتداد القصيدة أن يعثر له على إجابة ولكنه مازال عصيا على الإجابة ، ذلك السؤال الفادح : ماالذى سدد فى قلبك سكينا . . وفى عينيك حزنا أبديا ؟! » .

وإذا كان الشاعر لم يستطع أن يعثر على إجابة شافية لهذا السؤال فلا ينبغى لأية قراءة لهذه القصيدة الجيدة أن تتطوع بطرح هذه الإجابة فلن يكون ذلك فى نهاية الأمر سوى نوع من التزييف لرؤية الشاعر ، وقراءة لما فى ذهن القارىء وليس لما تقوله القصيدة .

٣ — إضاءات نقدية

تعتبر الرؤية الشعرية فى هذه القصيدة على قدر واضح من التركيب والتعقيد، حيث تتشابك أبعادها وتتداخل ، ويتوشح بعضها بهالة من الغموض الشفيف الذى يجعلها محتملة لأكثر من قراءة وأكثر من تأويل .

وقد وظف الشاعر لتجسيد هذه الرؤية فنيا مجموعة من الوسائل والأدوات الشعرية البارعة التى تأتى فى مقدمتها لغة على قدر متميز من الثراء والطواعية والمرونة؛ فالقارىء يدرك بسهولة أن اللغة طوع يد الشاعر يجعلها تتدفق بتدفق أحاسيسه العارمة وتهدر بهديرها ، فنجد الصيغ اللغوية تتدافع وتتزاحم دون نظام ظاهرى وإن كانت محكومة بنسق فنى خفى محكم . وتدفق الصيغ اللغوية سمة واضحة من سمات لغة فاروق شوشة وعلامة من علامات ثرائها ، ولندرك معا هـــذه السمة فلنقرأ هذا الجزء الذى يصور احتدام شعور الشاعر وتدفقه فى موقف المواجهة بينه وبين نفسه ، لنرى كيف عكست اللغة هذا الاحتدام والتدفق الشعورى عبر مجموعة من الصيغ المتدفقة المتدافعة بدون أدوات ربط لغوية :

« سكنت همتك الشمطاء يانفس ، عرفت الأمر ، جربت الذى كان ، تخطيت الزوايا والصفوفا ... ها أوان الفصل ، بوحى ، اعترفى ، لاتدعى بعد عزوفا ، واهتكى عنك ستار الرغبة الخبلى ، قناع الأسف الكاذب ... » الخ .

ويوظف الشاعر كل الإمكانات اللغوية المعروفة من تنوع للجمل بين إنشائية وخبرية ، وبين اسمية وفعلية ، ومن تقديم وتأخير ، ومن حذف وإضمار ، ومن تكرار ، وقد رأينا فى القراءة كيف وظف إمكانة الحذف توظيفا فنيا ذا إيحاء نفسى بالغ الرحابة ، وقد وظف فى نفس المقطع إمكانة التكرار أكثر من مرة ، حيث كرر عبارة « دائما أنت » عـــبر بيتين متواليين ، كما كرر عبارة « آه .. لولاك لما ... » عبر بيتين آخرين متواليين ، وفى كل مرة كانت عملية التكرار تضيف إيحاء خاصا إلى إيحاء التركيب ذاته . أما تنوع الأساليب والجمل فقد أضفى على اللغة لونا من الحيوية والتلوين إلى جانب وظائفه الإيحائية .

أما الصورة الشعرية فهى وسيلة الشاعر الأساسية فى التعبير ، فلا يخلو بيت من مجموعة من الصور المتآزرة المتشابكة ، والصور كلها وليدة خيال خلاق مبدع قادر على تشكيل الصورة من عناصر شديدة التباعد يؤلف بينها فى اقتدار ، ولنقرأ معا البيت الأول فقط لندرك مدى نشاط هذا الخيال الخلاق وحيويته ، فقد اشتمل البيت على مجموعة من الصور المركبة ، تشخص أولاها الحزن فى صورة حية تجعله يجتاح الشاعر ، ولا تكتفى بذلك بل تمنح هذا الحزن لونا فتجعله رماديا ، أما الصورة الثانية فتتسم بلون من الغرابة حيث تحمل الشاعر يقعى فى زوايا القلب ، إنها تتجه عكس اتجاه الصورة السابقة التى اتجهت صوب التشخيص ، أما هذه الصورة فتتجه صوب التجريد حيث تجرد حركة الإقعاء المادية من ماديتها ، وتحولها إلى لون من الإقعاء المعنوى ، والقبوع داخل الذات ، ولهذا ساغ أن يكون هذا الإقعاء فى زوايا القلب ، وأخيرا تجىء الصورة الثالثة لتجسد استرجاع ذكريات الماضى فى صورة الاجترار ، وتتكامل الصور الثلاث وتتلاحم وتتفاعل مع بقية الصور لينمو من خلال تكاملها وتفاعلها النسيج الشعرى ويكتمل .

وإلى جانب الصور استغل الشاعر بعض التكنيكات الشعرية الأخرى كتكنيك المفارقة التصويرية الذى تعرفنا خلال القراءة على بعض توظيفاته الناجحة .

أما الموسيقى فقد اختار الشاعر وزنا يلائم الإحساس بالشجن الخفى المسيطر على الرؤية الشعرية فى القصيدة وهو وزن الرمل ، وعلى الرغم من أن القصيدة حرة الوزن فقد حرص على أن يبنى كل مقطع من مقاطعها على قافية موحدة باستثناء المقطع الثالث الذى نوع فى قافيته لاعتبارات إيحائية سبقت الإشارة إليها فى القراءة .

ولم يكتف الشاعر بما فى موسيقى القصيدة من ثراء إيقاعى واضح نابع من طبيعة وحدة الإيقاع « فاعلاتن » ومن وحدة القافية فى كل مقطع ، بل دعم هذا

الإيقاع بمجموعة من التوازنات اللغوية والصوتية التى ربما جاءت عفوا وبدون قصد مسبق لها، ولكنها دعمت ثراء الإيقاع ؛ ففى المقطع الأول مثلا المكون من أربعة أبيات نجد البيتين الأولين ينتهيان بصيغة لغوية واحدة مؤلفة من صفة وموصوف : «الحكايات القديمة» فى البيت الأول، و «الرؤيا الجهيمة» فى البيت الثانى ، على حين ينتهى البيتان الأخيران فى المقطع بصيغة أخرى واحدة أيضا مؤلفة من مضاف ومضاف إليه : «وجه بومة» فى البيت الثالث ، و«طعم الهزيمة» فى البيت الرابع .

أما المقطع الثانى المكون من عشرة أبيات فنجد فيه توازنا إيقاعيا آخر يتمثل فى أن البيتين الأولين فى المقطع والبيتين الأخيرين فيه نجد حرف الروى فى قوافيهما مسبوقا بياء ، أما الأبيات الستة الوسطى فإن حرف الروى فيها جميعا مسبوق بواو .

أما المقطع الأخير فإن معظم أبياته تنتهى بصيغة لغوية ذات وزن عروضى مطرد ، وتتألف هذه الصيغة من صفتين وزنهما العروضى «مفعولن فعولن» مثل : «مشحونا عتيا» ، «منضورا فتيا» ، «ملتاعا شجيا» ، «مخبولا شقيا» فى نهاية الأبيات الثالث والرابع والسابع والثامن من المقطع ، وكذلك «خجلان حييا» فى نهاية البيت الثانى إذا اعتبرنا ما طرأ على الصيغة العروضية من زحاف .

كل هذه التوازنات أضفت ثراء ملموسا على الإيقاع الموسيقى فى القصيدة الثرى بطبيعته ، وجعلت من قراءة القصـــيدة متعة للسمع كما هى متعة للروح والوجدان .

المحتـــوى

رقم الإيداع ١٩٨٢/٢٢١٦

مطبعة أسامة
إمبابه المنيرة الغربية ٦ شارع الشيخ
معيب - متفرع من شارع القدس